



# REVISTA MUSICAL CHILENA





# CANTOLLA Y CIA.

LTDA.

LA FIRMA MAS SURTIDA EN DISCOS

ANUNCIA LA APARICION

DE LAS SIGUIENTES

NOVEDADES:

HAYDN

*SINFONIA 92 (Oxford) SINFONIA 86 EN RE MAYOR.*— Orq. Alessandro Scarlatti. Franco Caracciolo, Director.

\*Disco Angel 47134.

MOZART

*SERENATA Nº 10 EN SI BEMOL MAYOR PARA TRECE INSTRUMENTOS DE VIENTO.*— Solistas de la Orquesta de la Suisse Romande. Ernest Ansermet, Director.

\*Disco London 38067.

PUCCINI

*TOSCA.*— (Opera completa). Jussi Bjoerling — Leonard Warren — Zinka Milanov. Orq. y Coros de la Opera de Roma, Erich Leinsdorf, Director.

\*2 Discos RCA Victor LM 6052.

SCHUMANN

*CONCIERTO EN LA MENOR* y *TSCHAIKOWSKY*

*VARIACIONES SOBRE UN TEMA ROCOCO.*— Pierre Fournier, cello y Orq. Philharmonia, Sir Malcolm Sargent, Director.

\*Disco Angel 47133.

WEILL-BRECHT

*LA OPERA DE TRES PENIQUES.* Liane — Coros y Orq. de Cámara del Estado de la Opera de Viena, Charles Adler, Director.

\*Disco Vanguard VRS 9002.

WAGNER

*TANNHAUSER* (Obertura) — Orq. Sinfónica de Viena, Rudolf Moralt, Director.

\*Disco Philips S 06063 R.

WAGNER

*LOS MAESTROS CANTORES DE NURENBERG* (Preludio) — Orq. Sinfónica de Viena, Rudolf Moralt, Director.

\*Disco Philips S 6063 R.

J. S. BACH

*LA OFRENDA MUSICAL.*— Orq. Nac. de la Radiodifusión Francesa. Igor Markevitch, Director.

\*Disco Angel 47130.

A. BENJAMIN

*FANTASIA ROMANTICA PARA VIOLIN Y VIOLA* y

MOZART

*SINFONIA CONCERTANTE EN MI BEMOL MAYOR.*— Jascha Heifetz, Violín — William Primrose, Viola. Orq. RCA Victor — Izler Solomon, Director.

\*Disco RCA Victor LM 2149.

CHOPIN

*ESTUDIOS Op. 10 y 25.*— Claudio Arrau, Piano.

\*2 Discos Angel 47131-2.

GIORDANO

*ANDREA CHENIER.*— R. Tebaldi — M. del Monaco. Coro y Orq. de la Academia di Santa Cecilia, Giannandrea Gavazzeni, Director.

\*Album de 2 discos London OL 311.

E. GRANADOS

*DANZAS ESPAÑOLAS.*— Alicia De Larrocha, piano.

\*Disco Decca 37027.

HAYDN

*CUARTETO DE CUERDAS.*— Cuarteto en Do, Op. 74, Nº 1. Cuarteto en Sol, Op. 77, Nº 1. Cuarteto Juilliard.

\*Disco RCA Victor LM 2168.

# Cantolla y Cía. Ltda.

PASAJE MATTE 904

# REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES  
MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA  
UNIVERSIDAD DE CHILE  
DIRECTOR: ALFONSO LETELIER

---

Año XII      Santiago de Chile, Septiembre-Octubre de 1958      Nº 61

---

## RESUMEN

|  |     |
|--|-----|
| EDITORIAL: Festivales de música americana . . . . .  | 3   |
| VICENTE SALAS VIU: Spohr y los orígenes de la música<br>con programa . . . . .                   | 7   |
| JOSE VICENTE ASUAR: La Sinfonía de Roberto Fala-<br>bella . . . . .                              | 15  |
| AURELIO DE LA VEGA: Problemática de la música la-<br>tinoamericana actual . . . . .              | 33  |
| IRMA GODOY TAPIA: Los Ballets del "Festival de los dos<br>Mundos" . . . . .                      | 39  |
| GILBERT CHASE: Hacia una conciencia americana en<br>la música . . . . .                          | 49  |
| GUSTAVO BECERRA: Crisis de la enseñanza de la com-<br>posición en Occidente. IV. . . . .         | 57  |
| CRONICA:   |     |
| Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfó-<br>nica de Chile . . . . .                          | 82  |
| Ballet Nacional Chileno . . . . .  | 83  |
| XVII Temporada de Cámara . . . . .   | 83  |
| Orquesta Filarmónica de Chile . . . . .  | 85  |
| Recitales y Conciertos . . . . .   | 87  |
| Actividades musicales en los Institutos de Cultura<br>Conservatorio Nacional de Música . . . . . | 90  |
| Los X Festivales Corales . . . . .   | 94  |
| LA MUSICA EN PROVINCIAS . . . . .  | 98  |
| NOTICIAS . . . . .   | 102 |
| NOTAS DEL EXTRANJERO . . . . .   | 104 |
| HEMOS LEIDO . . . . .  | 111 |
| REVISTA DE REVISTAS . . . . .  | 115 |

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

JUAN ORREGO SALAS

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: Enrique López L., Administrador; Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alvaro Bunster y Carlos Botto, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Angel Cerutti y Ramón Hurtado, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Erika Eitel, miembro del Cuerpo de Ballet; Omar Saint-Anne, Delegado del Coro Universitario.

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.  
RICARDO SANTA CRUZ 747 — SANTIAGO DE CHILE

# EDITORIAL

## FESTIVALES DE MUSICA AMERICANA

A las valiosas iniciativas promovidas por Venezuela, en los dos Festivales realizados en 1955 y 1957, por Uruguay a través del SODRE en el Festival Latinoamericano celebrado en septiembre del año pasado y a la del Centro Interamericano de Música (CIDEM), patrocinador del que se llevó a efecto en Washington, en abril de este año, se ha agregado recientemente la del Festival de Música Contemporánea Americana, que bajo los altos auspicios de la Asociación de Conciertos de Cámara de Buenos Aires se ha desarrollado en esta ciudad durante las últimas semanas.

Cada uno de éstos ha tenido una modalidad especial en su organización, pero todos concurren ideológicamente en un anhelo común y de alto significado artístico; el de estrechar contactos entre los compositores de América y proyectar su obra más allá de los límites nacionales de cada país. Unos han confinado su esfera de acción a los países de la América Latina, como el de Montevideo, el cual se desarrolló en una serie de conciertos que comprendían solamente obras de las repúblicas situadas al sur de Río Grande, agregando un concurso limitado a compositores de estas mismas.

Otros, como los de Washington y Buenos Aires, ampliaron su esfera de acción al total de las Américas. Mientras en el primero de éstos no existió un concurso paralelo sino que encargos previos de obras especialmente escritas para el Festival, las que se estrenaron durante su desarrollo alternándose con otras no necesariamente compuestas para la ocasión, en el segundo se ofrecieron premios a cuartetos de cuerdas y cantatas de cámaras de las dos Américas en su total extensión.

En este aspecto, el Festival de Caracas prescribió un sistema que podría llamarse mixto, con un concurso limitado a compositores de América Latina y un Festival que comprendió programas con creaciones de nuestros países y uno totalmente dedicado a obras de la producción sinfónica de los Estados Unidos de Norteamérica.

En lo que se refiere a los concursos mismos de los Festivales, que los han tenido paralelamente, han existido mecanismos diversos. El de Montevideo operó sobre la base de un Jurado de selección que escogió previamente un cierto número de obras, las que en seguida fueron escuchadas durante los programas del Festival, en conciertos especiales, por un segundo Jurado que otorgó los premios.

En cambio, en Caracas y Buenos Aires, los concursos se realizaron por medio del estudio directo por parte del Jurado, de aquellas partituras sometidas al concurso, y los premios fueron discernidos y anunciados antes de la presentación en público de las composiciones agraciadas.

Como puede apreciarse, se han aplicado sistemas diferentes en la mecánica misma de los concursos, los programas se han limitado a la producción de Latinoamérica o se ha ampliado ésta a la de Estados Unidos y Canadá, incluso se ha reemplazado el concurso por encargos previos de obras, experiencias que sin duda dejarán un saldo de conclusiones valiosas para el futuro perfeccionamiento de estas justas.

Sin embargo, todas las iniciativas mencionadas han expresado la iniciación de una etapa fundamental en la vida artística de América, que antes que en otros aspectos debe valorizarse porque se refiere al de la repercusión que estos Festivales han tenido en la vida corriente de conciertos de cada uno de nuestros países. Las obras presentadas en sus programas y premiadas en sus concursos, han comenzado a incorporarse al repertorio de nuestras orquestas y conjuntos de cámara, y a difundirse en grabaciones magnetofónicas a través de la radio. Esto se debe no sólo al contacto humano entre los compositores que han estado representados en estos Festivales, los que en general han sido invitados a escuchar o dirigir sus propias creaciones, sino a la preocupación internacional que alrededor de las obras exhibidas se ha generado, gracias a la presencia de críticos y periodistas especialmente invitados a estas justas.

En la programación de las Temporadas Sinfónicas y de Cámara y en los recitales auspiciados por el Instituto de Extensión Musical este año en Chile, vimos figurar un grupo de composiciones latinoamericanas fundamentalmente iniciadas a la vida de conciertos en alguno de los mencionados Festivales, como la Pampeana N<sup>o</sup> 3 de Ginastera, la Sinfonía para cuerdas de Tosar (Caracas), la Suite Sinfónica de Iturriaga, los Nocturnos para voz y piano de Tuxen-Bang y el Cuarteto N<sup>o</sup> 2 de Guarneri (Montevideo), además de muchas otras, hasta un total de dieciocho composiciones; nueve chilenas, dos argentinas, dos brasileñas, una uruguaya, una peruana y una venezolana.



El Jurado del Festival: Roberto García Morillo, Juan Orrego Salas, Alberto Ginastera y Camargo Guarnieri

El desarrollo del último Festival de Caracas fue comentado, concierto por concierto, en el New York Times y en otros importantes diarios de América, por sus críticos especializados. Los nombres de los compositores que en éstos figuraron y los juicios fundamentados que sobre sus obras se emitieron, circularon por nuestros países y por los del Viejo Continente, cuyas revistas de música reprodujeron resúmenes de muchos de estos comentarios de prensa. Caso similar sucedió en Montevideo y en Washington, donde además se filmó un corto cinematográfico con una selección de las composiciones sinfónicas, de cámara y corales presentadas durante el Festival.

Por de pronto, los países patrocinantes, trascendieron con brillo a la publicidad exterior, por cuanto sus agrupaciones sinfónicas, solistas, conjuntos de cámara e instituciones, fueron destacadas en asociación con las obras que presentaron. He aquí un aspecto al que nosotros, hasta el momento, no nos hemos abocado. Debemos considerar la tarea de organizar un Festival de esta especie, siendo tal vez uno de los países de América que cuenta con las mayores facilidades para hacerlo en forma brillante debido a la filiación universitaria de nuestra vida musical, condición que la libera de los pie forzados comerciales, que, rara vez, coinciden con aspiraciones de esta índole.

¿No sería tal vez la oportunidad para anunciar un Primer Festival Interamericano en Chile, la conmemoración de los treinta años de incorporación de la vida musical a la Universidad de Chile, que debería celebrarse en noviembre de 1959?

Es claro que hay que considerar que los fondos corrientes con que cuenta el presupuesto universitario para el mantenimiento de nuestra actividad musical, no darían cabida a las sumas que se requieren para la organización de un Festival de esta especie. Sin embargo, el suplemento económico que para ello se necesitaría, resulta increíblemente menor que lo que han comprometido otros países en el montaje de los Festivales ya realizados, por cuanto nosotros contamos con nuestros conjuntos estables, como la Orquesta Sinfónica, el Coro Universitario, el Cuerpo de Ballet y las agrupaciones instrumentales de cámara, que están permanentemente al servicio de las actividades que el Instituto determine en su plan de acción.

Es posible que con cantidades similares a las que el Gobierno otorga en nuestro país para la celebración de congresos profesionales de toda índole, Chile pudiese figurar con orgullo en la ya vasta lista de repúblicas hermanas que en un momento dado han abierto generosamente sus puer-



tas a los compositores e intérpretes de América, abriendo las suyas para dar y recibir los beneficios ya probados de este tipo de iniciativas.

La mayoría de edad que nuestra vida cultural ha demostrado en tantos aspectos, requiere ser expuesta al exterior de esta manera y antes de que otros países que cuentan con medios artísticos más precarios nos ganen la delantera.

Por otra parte, propiciamos con ello, la realización de una experiencia que desde hace muchos años los países del Viejo Continente han apoyado con entusiasmo. Los nombres de Salzburgo, Venecia, Verona, Bayreuth, Prades, Edinburgo, Suffolk y otros tantos, se recuerdan hoy en el mundo de la cultura musical debido a los Festivales que allí se realizan año a año.

El de Caracas, a través de dos Festivales realizados y del tercero que ya se anuncia para 1960, hoy se asocia al de un centro donde la expresión musical de América encuentra cada dos años un medio eficaz para proyectarse al exterior, así como el del Centro Interamericano de Música de Washington, el del SOBRE de Montevideo y el de la Asociación de Conciertos de Cámara de Buenos Aires, aparecen unidos a obras que, gracias al apoyo que han recibido en los Festivales por ellos organizados, hoy circulan por el mundo ostentando un sello de prestigio que, como miembros de la comunidad americana, debe enorgullecernos.

Son, en cierto sentido, estos Festivales, fuentes de selección y bases de exhibición, donde el público concurrente, la crítica y los técnicos, en labor conjunta entregan a la vida de conciertos de los centros más connotados de América y Europa, ejemplos ya enjuiciados de la producción musical de América. Además, constituyen bases certeras destinadas a despertar la consideración de Europa por nuestros intérpretes, creadores e instituciones musicales. No es descabellado pensar que la gira que actualmente realiza la Orquesta Nacional de México por Europa, haya recibido un impulso definitivo a raíz de sus actuaciones en el Festival de Washington, como la que proyecta realizar la del SOBRE de Montevideo, se deba también a su brillante actuación en el Festival realizado hace un año en esta ciudad.

J. O. S.

# SPOHR Y LOS ORIGENES DE LA MUSICA CON PROGRAMA

por

*Vicente Salas Viu*

En las oberturas, plenas de contenido dramático y que, sin embargo, ya no son pórtico de una representación, escritas por Beethoven y, con mayor evidencia, en las "oberturas de concierto" de los primeros románticos, empieza a manifestarse el espíritu que animará a la creación más representativa del Siglo XIX dentro de la música para orquesta: el poema sinfónico. El período de amplio desarrollo de este género musical se ofrece avanzada la centuria, entre los años 1850 a 1860. Pero sus orígenes hay que buscarlos mucho antes, en las obras de Luis Spohr, que fueron compuestas en los días de Beethoven.

Spohr fue un precursor de los creadores de la música "con programa" romántica. Todas las cualidades de ésta, lo bueno y lo malo que tal tendencia impuso en la historia general del arte, se hallan ya en las sinfonías de Spohr. Antes de considerarlas, conviene reiterar que su principal interés reside en lo que tienen de heraldos de esta especie típica del siglo XIX y concretamente de ella. Porque la música descriptiva o narrativa, con un cierto contenido argumental, no era por entonces en absoluto nueva, ni aun fuera de los dominios del teatro. Desde la Antigüedad son abundantes los ejemplos de música que sigue las incidencias de un contenido literario. ¿No era una narración con música el famoso "Combate de Apolo con la Serpiente" del auleda Sakadas?, ¿no servía propósitos descriptivos "El canto de los pájaros" o "La Batalla de Marignan" de Jannequin, por no citar otras muchas composiciones parecidas de los polifonistas del Renacimiento? Y a las "ordres" de los clavecinistas franceses, a las Sonatas Bíblicas de Kuhnau, a los *concerti grossi* de "Las Estaciones" de Vivaldi, a tantas otras "pinturas tonales" del Barroco y del Clasicismo, ¿qué espíritu las animaba? Lo que sí era nuevo, hasta constituir un fenómeno típico del Romanticismo, sin vincularse con otros inmediatos o distantes, es que el argumento literario se imponga a las necesidades de la música, quebrante su estructura, modifique o destruya todas y cada una de las leyes que regían su discurso. Lo extramusical se hace el elemento rector de la música en profundo trastrueque de valores. Hasta tal

punto, que la música se vuelve un lenguaje ininteligible sin el "programa" que de antemano explique lo que en ella ha de oírse o imaginarse, lo que cuenta o alude. Por lo menos, tal fue la justificación que encontraba Berlioz, el definitivo impulsor de este singular cambio, a los "programas" de sus obras. No se les agregaron a la Sinfonía Fantástica o a "Lelio" sus programas con otros propósitos.

Mucho se ha repetido que la música "con programa", sinfonía poética o poema sinfónico, es una creación característica del Romanticismo y no estorba aclararlo de pasada. ¿Por qué se la tiene por tan romántica? El Clasicismo del siglo XVIII se había esforzado por llevar hasta sus últimas consecuencias el establecimiento de claros límites, de una rotunda separación entre los campos privativos de cada arte. Frente a él, el Siglo Romántico impulsa la superposición, cuando no la mezcla, de las artes; hacer borrosos los contornos entre una y otra, anularlos incluso. Que la poesía sea música, llegue a ser música, será la más excelsa poesía. Que la música sea una manifestación, más etérea tal vez, de la poesía lírica o el subrayado de la dramática; que narre, describa, pinte o filosofe, he ahí las perspectivas nuevas que se le quieren abrir. No importa que ello sea lo más opuesto a sus posibilidades. Cada arte vive en perpetuo esfuerzo por complementarse con los recursos de otro. Nada, ni aún los dramas líricos de Wagner, pretendida fusión de las artes, *Gesamtkunstwerk*, responde con mayor autenticidad a tan descarriados ideales románticos como la música con programa.

### *Las Sinfonías*

Luis Spohr (Brunswick 1784-Kassel 1859), que había recibido una formación clásica, mantuvo a lo largo de su obra, hasta en los dominios donde le señalamos como precursor del poematismo sinfónico, indudables vinculaciones con la solidez constructiva de la Sonata del siglo XVIII. Pero estas vinculaciones son débiles ante las fuerzas que le arrastran hacia los nuevos derroteros. Muy pronto, sobre todo en sus sinfonías, sólo queda de la Sonata Clásica el esquema frío, con poco de su espíritu y menos de su interna fuerza cohesiva.

Como Mendelssohn, con quien guarda algunas semejanzas, pero desemejanzas aún más radicales, que analizaremos después, Spohr parte de Mozart, tanto en sus sinfonías como en sus óperas, dos de los aspectos capitales de su labor. En sus tres primeras sinfonías, sigue el modelo convencional del Clasicismo. La Primera, en Mi bemol, compuesta en

1811, es decir, antes de que Beethoven terminara su Séptima, no presenta mayor relieve que cualquier trabajo escolar, a no ser el negativo que le presta la evidencia de cuánto Spohr ignora la producción sinfónica de su genial contemporáneo. Es difícil imaginarse que las seis sinfonías que Beethoven llevaba ya estrenadas y que tan honda revolución produjeron, nada significasen para un músico joven que tuvo que escuchar alguna de ellas. Bien es verdad que Spohr no era Schubert. Ni la Heroica, ni la Quinta, ni la Pastoral encerraron para él ningún mensaje. Un Mozart desteñido, melodizante, con ciertos hallazgos de color pervive en sus dos sinfonías siguientes. La Cuarta Sinfonía, la que Spohr tituló de "Charakteristisches Tongemälde in Form einer Sinfonie, nach einem Gedicht von Karl Pfeiffer" ("Pintura musical característica en forma de sinfonía sobre un poema de Karl Pfeiffer"), con todas las debilidades que encierra, tiene muy otro significado. Su contenido musical no será mucho más considerable que en las primeras, pero con ella se abren de par en par las puertas hacia ese mundo de lo poemático tan asendereado en la música del siglo. Su trascendencia histórica es, por tanto, innegable. Merece que nos detengamos en ella.

Cada uno de los movimientos de la Cuarta Sinfonía lleva un título. Para que no haya duda sobre las intenciones del compositor, sigue al título una larga noticia, ya un "programa", que las especifica. Esta Pintura Musical Característica, muy lejos de la expresión de sentimientos, y no pintura que Beethoven quiso que fuese su Pastoral, es pintura de lo externo, o mejor aún, extraño a la música. Porque el discurso sinfónico no tenía en principio otra misión que la de *ilustrar* la recitación del poema de Pfeiffer. Si Spohr lo hubiese conseguido como lo pretendía, el "Lelio" de Berlioz se hubiera anticipado en varios años. No le fue posible alcanzar la exacta correspondencia entre el desarrollo de las distintas partes del poema y el de los tiempos de una sinfonía. Spohr todavía en esta obra no se decidió a romper con la estricta forma musical. Frustrado su primer proyecto, trató de lograr algo semejante por otros caminos, dando un rodeo. Se aplicó afanosamente a traducir en música el argumento y las emociones del poema. Creó una especie de romanzas sin palabras para orquesta, en forma de Sonata y al servicio de un contenido literario. Así alcanzó esa "Sublimación de los Sonidos"<sup>1</sup> que hizo de su obra el primero de los poemas sinfónicos. Muchos del tiempo

---

<sup>1</sup>A la Cuarta Sinfonía de Spohr se la conoció ya en su época por "Die Weihe der Töne".

inmediatamente posterior, que así ya se llaman, y aun del cercano al nuestro, como algunos de Richard Strauss, son también productos híbridos de narración literaria y formas musicales establecidas, aun cuando se las trate con alguna elasticidad. Tampoco faltan en la Cuarta Sinfonía de Spohr. El primer movimiento es un Allegro de Sonata con una extensa introducción lenta y vigorosa, pero en el Adagio siguiente la fidelidad al texto literario es tanto mayor cuanto más se olvidan las exigencias de la música. Desde luego, es vacuo y pesante, si no se tiene al "programa" en cuenta para justificar sus desproporcionadas languideces. El tercero es una marcha con trío, sin tampoco seguir ya con estrictas las normas del Minuetto o del Scherzo sinfónicos. En su desarrollo se incrusta un Andante sobre una melodía de canto llano. La marcha y el canto llano que llenarán, como una genial invención, los comentarios a la Sinfonía Fantástica de Berlioz al interpretarse por primera vez en el muy romántico año de 1830. Con un breve Allegretto terminan, con un final feliz, la Sinfonía y el poema que le sirve de base.

La "Sublimación de los sonidos" conoció un gran éxito en su época. ¿Llegarían a Berlioz los ecos de este triunfo, ya que parece seguro que no conoció la Sinfonía de Spohr cuando maduraba el proyecto de su Fantástica? Es pregunta que debe quedar en el aire. No se le ha podido hasta hoy encontrar respuesta cierta. Tampoco ello restaría valor a la originalidad del músico francés. Como no debe dejar de consignarse en honor a la verdad, que el éxito de la Cuarta Sinfonía de Spohr, que decidió la inclinación de las que compuso más tarde, no se debió tan sólo a la fidelidad con que respondió a tendencias que estaban en el ambiente y que producirían a la larga más daños que beneficios a la música romántica. En esta Sinfonía, como en las mejores de sus óperas, y hasta en los Conciertos para violín, que gozan de un merecido olvido, se muestra ya en Spohr ese dominio del color orquestal que tanto influyera en el supremo orquestador de la época, en Mendelssohn, y una imaginación armónica nada despreciable. Spohr, es justo decirlo, tiene mucho del extraordinario talento de Wagner para encontrar en inéditos recursos armónicos, en la flexibilidad del lenguaje y las posibilidades de modulación y de enriquecimiento tonal que da la armonía cromática, nuevas calidades poéticas —ahora, sin comillas—, para la música.

Después de la Cuarta Sinfonía, la Quinta, en Do Menor, es como una despedida reverente que Spohr hace a la forma tradicional. La Sexta, la más celebrada de las composiciones sinfónicas de este músico, es una "Sinfonía Histórica", verdadera colección de pastiches, tiempo

por tiempo, en los que el autor acredita el dominio del oficio más que su ingenio. El primer tiempo corresponde al Tardío Barroco, y Spohr imita la música de la época de Händel y de Juan Sebastián Bach, deslizándose hasta la de los precursores de Haydn. En el segundo, se copian las sinfonías del Clasicismo, a Haydn y Mozart. El tercero corresponde a los prerrománticos, Beethoven y Schubert. El cuarto, "Allerneuste Periode", es el de la música "más nueva" o "del porvenir", como hubiera dicho alguien más ambicioso que Spohr. Lo reserva para la propia.

La sinfonía siguiente, para dos orquestas, cuyo título no es otro que "Lo terreno y lo divino en la vida humana", y la última, "Las Estaciones", responden a características semejantes a las que con detención hemos indicado en "Die Weihe der Töne". Salvo que la invención armónica y orquestal, los dos legados más estimables de Spohr, crecen de obra en obra, se afirman como aportaciones decisivas. Advirtiendo que Spohr, dueño de tantos recursos en el manejo de las combinaciones orquestales, con tan rica paleta colorística, muy al contrario de las tendencias que se desatan con Weber y culminan en Berlioz, aún más que en Wagner, prefirió la finura de tintas y la pureza de timbres de la escritura concertante frente al derroche de volumen sonoro y de aparatosa elocuencia del sinfonismo romántico.

En el aspecto que acabamos de aludir, como en la por mucho tiempo respetuosa posición de Spohr en cuanto a las formas del Clasicismo, los puntos de contacto que mantiene con Mendelssohn son indudables. No siguió éste los pasos de Spohr al pie de la letra, aunque también ocurriese en ocasiones. "Lobgesang" y la Sinfonía de la Reforma son las obras de Mendelssohn que más de cerca acusan la influencia, no sólo de los procedimientos técnicos, sino del concepto de la música que Spohr demuestra en sus últimas producciones. Y son las más endebles que compuso, entre las de amplio desarrollo.

En las Sinfonías Escocesa e Italiana, en "El sueño de una noche de verano", en los Conciertos, en las oberturas, en sus dos grandes oratorios y, en general, en todo lo que tenemos por lo más representativo de su estilo, Mendelssohn es fiel a lo recibido de Spohr en claridad formal, en transparencia de la orquesta, en lirismo incluso, mas se aparta rotundamente de él en cuanto a los propósitos que rigen su música. La de Mendelssohn no está al servicio de nada que no sea la música misma, jamás se supedita en sus obras lo musical a lo poético, literario o pictórico. Cuando ello en cierto leve modo existe, no pasa más allá de la alusión contenida en el título, es adjetivo a la textura musical. La ober-

tura "Las Hébridias" o la Sinfonía Italiana, por ejemplo, son por sobre todo una obertura o una sinfonía, como las de Mozart. Como tales cuentan y si el auditor desconociese que la primera alude a las impresiones del compositor en una gruta de Escocia y la segunda a las de su viaje por Italia, ni una ni otra se verían disminuidas en sus propios valores como música ni en la emoción o el contenido que traducen. Lo otro, la gruta escocesa o las imágenes italianas, son un ligerísimo subrayado circunstancial. Los temas tienen su absoluto valor de tales, se desarrollan y conducen el discurso sonoro sin atender a otras razones que las solas que aquél impone. Ni "sublimación de los sonidos" ni poematismo de ninguna especie hay en estas composiciones. Los "programas" añadidos a posteriori para la música de Mendelssohn, le son tan ajenos como los que se inventaron a la Sinfonía Heroica, a la Sonata Appassionata y a tantas otras creaciones de Beethoven.

#### *Las óperas y oratorios*

Si las sinfonías de Mozart fueron para Spohr cuando compuso las primeras suyas modelos a los que no se podía renunciar, a los que bastaba insuflar un nuevo espíritu para una nueva época, en el teatro fue mucho más lejos. Tuvo a las óperas de Mozart —es de suponer que, con preferencia, a las últimas—, por dechados de romanticismo. Criterio que, por absurdo que hoy nos parezca, compartieron otros músicos en los umbrales del siglo XIX. De acuerdo con él, Spohr escribió en 1816, todavía en vida de Goethe, el primer "Fausto" operil entre los muchos que dio a luz aquel tiempo. En 1826, cuando se estrena en Berlín, acude a la representación Zelter, como es sabido amigo y consejero en materias musicales de Goethe, misión para la que estaba muy por debajo. ¿Qué opinión le mereció a Zelter el primer "Fausto" lírico? Se conserva en una carta al gran poeta. "Spohr es claramente reconocible como un artista del sonido más que como un músico o melodista. Todo es llevado de la manera más artística posible y, lo que es más sorprendente, con sujeción al más pequeño detalle." Por lo menos le reconoce el esfuerzo puesto en seguir con fidelidad las situaciones y el texto de la genial obra.

En las óperas siguientes, la inclinación romántica es más pronunciada, sin vencer el peso de la tradición que las refrena, aun después de haber dirigido Spohr el estreno en Dresde de "El holandés errante" de Wagner y de haber estado en esta misma ciudad en estrecho contacto

con Weber y sus óperas. "Zelmire und Azor" (1819), "Der Berggeist" (1825), "Pietro von Albano" (1828) y "Der Alchimist" (1830), son más románticas por sus temas que por su música. Ni siquiera se libertan de la fragmentación del texto en números musicales, esa convención que rehuyen con más o menos acierto los operistas románticos alemanes y que condenará, como a uno de los vicios más abominables de la ópera, el creador del drama lírico. Sólo muy tarde, ya casi mediado el siglo y en su ópera postrera, "Die Kreuzfahrer", se propuso Spohr no tratar al teatro con música "en la forma acostumbrada", sino como "un drama sin superficiales repeticiones del texto y sin ornamentos". El reflejo de la ópera nacional impulsada por Weber, el de las primeras conquistas de Wagner se advierte en su partitura. En algunos aspectos, como en la renuncia absoluta a los ornamentos en la línea cantante, fue más radical que Weber y, en cierta medida, anuncia al riguroso Wagner de la madurez.

El aspecto de la producción de Spohr que gozó de más larga vida fue el constituido por sus oratorios. Antes que los de Mendelssohn representaran un verdadero renacimiento del gran género barroco, olvidado por los compositores de casi todo un siglo, los oratorios de Spohr conocieron el fervor de las multitudes. También en esto fue precursor en una de las corrientes románticas más dignas de ser consideradas y también cumplió con creces el papel del Bautista para Mendelssohn.

En los oratorios de Mendelssohn hay mucho que constituye un valor permanente y otro tanto de contenido caedizo, disminuido por el correr del tiempo. Es en los oratorios donde Mendelssohn se muestra más cercano a su antecesor en estas lides. En este género no actuaron, ni podían actuar, las divergencias de criterio o los postulados estéticos que terminaron por hacer del Mendelssohn sinfonista el polo opuesto del Spohr sinfonista. Hasta una misma calidad en su lirismo los emparenta, lirismo aun más blando, más sentimentaloides en Spohr. La sociedad victoriana, catadora insaciable de estos matices, por algo dispensó el mismo favor a los de uno y otro músico y cuando en Mendelssohn creía oír a un nuevo Händel era porque en Spohr encontraba algo más grato, menos "contrapuntístico" y severo. Lo cierto es que cuando la estrella de Spohr había entrado en pleno ocaso en su propia patria, sus oratorios seguían arrancando las mismas lágrimas y dulces ensoñaciones en el público inglés de fines del siglo.



Fueron sus oratorios lo que pervivió con gran ventaja de la enorme producción de un músico —ciento cincuenta composiciones— del que hoy apenas se recuerda el nombre. Tal vez sólo sus Conciertos para violín, técnicamente bien resueltos —Spohr era un excelente violinista—, compitieron con los oratorios en el desafío al pasar del tiempo que tan implacable se mostró con su obra<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>No es un aspecto desdeñable en la figura de Spohr el de su carrera como director de orquesta. Fue uno de los más distinguidos en el Romanticismo temprano, como Weber o Mendelssohn. Su labor, muy intensa, óptima al decir de sus contemporáneos, se extiende a lo largo de toda su vida. En 1799 fue Kammermusik Direktor de Brunswick. En 1805, Konzermeister de Gotha. En 1812, Director del Teatro An der Wien. En 1817, Kapellmeister de la Opera de Frankfurt. Desde 1822 hasta poco antes de su muerte, desempeña el mismo cargo en la Opera de Kassel.

# “LA SINFONIA DE ROBERTO FALABELLA”

p o r

*José Vicente Asuar*

Algún día deberá escribirse una Antología que resuma la producción musical chilena gestada en estos años posteriores a la creación de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Podemos afirmar que en nuestro medio ya existe una continuada actividad creadora en todos los géneros de composición, surgida a través de la enseñanza académica, efectivo instrumento de formación de compositores “en casa” eliminando los necesarios viajes al extranjero de antaño, y de las instituciones y actividades particulares que, desgraciadamente, aun en pequeña escala, difunden la música del compositor nacional. Esta actividad sostenida y en continua expansión, es merecedora ya del estudio propuesto, cuyos detalles y conclusiones reflejarán un momento histórico de gran interés en la vida musical chilena, cual es el nacimiento y consolidación de un centro musical nacional, el cual, a pesar de sus cortos años y de la carencia de una tradición secular, se encuentra en un plano de elevada jerarquía y dignidad artística que puede exhibir con plena confianza ante los ojos críticos de un observador extranjero.

De estas digresiones y de una conversación sostenida con la gentil y culta encargada de esta Revista, nació la idea de adelantar un análisis periodístico de alguna obra nacional que reflejase el espíritu de esta nueva generación de músicos “caseros” a través de alguno de sus representantes más idóneos. Confieso que mi elección no sufrió ninguna vacilación; la “Sinfonía” de Roberto Falabella, estrenada en los Festivales de Música Chilena de 1956, me parece un magnífico representante de esta producción post-Facultad, sin pretender, naturalmente, erigirla como un modelo que la sintetice, sino, contrariamente, la Sinfonía de Roberto Falabella es una obra muy particular, producto de una concepción y estilística exclusiva de su autor que no puede incluirse incondicionalmente en algún grupo o tendencia de la joven música chilena, pero, una de las características de las obras de esta nueva hornada, es un inquieto espíritu de búsqueda, su independencia de pensamiento que dificulta

standarizar distintos autores en algún movimiento estilístico o conceptual común, espíritu que está muy presente en esta obra de Falabella y la hace acreedora a la dedicación de este trabajo.

Sobre Roberto Falabella no quiero extenderme mucho. El se incluye en este grupo de jóvenes compositores cuya técnica y cultura las ha obtenido directamente de la práctica musical chilena. Su nombre ha sido varias veces honrado al ser incluidas obras suyas en los Festivales de Música Chilena, siendo de entre ellas la más considerada su Sinfonía, la cual alcanzó el más alto puntaje en su sección; además, otras obras le han sido estrenadas en conciertos auspiciados por entidades particulares, entre las cuales la de más envergadura ha sido su ballet "El Peine de Oro", estrenado por el coreógrafo Szedeny en 1954. Su producción es, pues, variada y fecunda. Cultiva, al parecer, con igual dedicación las más diversas formas musicales aportando en cada una de ellas su natural talento e ingenio, además de una vena dramática que parece ser característica de su personalidad.

Al titular Roberto Falabella la obra que comentamos como "Sinfonía" —y posteriormente como Sinfonía N<sup>o</sup> 1—, dio solución elemental al problema de denominación que se le planteaba. Al enfocar este punto se presenta nuevamente la eterna discusión acerca de la legitimidad de usar denominaciones clásicas en una obra contemporánea. De acuerdo a un estricto criterio formal tradicionalista esta obra está muy lejos de presentar las características de una Sinfonía tal como se la entiende en el período clásico o romántico. Sin embargo, este criterio es inadecuado para clasificar una obra contemporánea. La forma y la armonía tonal son elementos conjugados en que cada uno de ellos determina al otro. Superando la etapa tonal y en esferas de la música "atonal" o "serial", ¿será lícito continuar empleando la misma clasificación en obras que se evaden del plan armónico-formal tonal y conservan solamente contactos externos ya sea evocativos o anecdóticos con la forma clásica? Desde luego que sí, pues la forma es substancia viva de la música y experimenta las mismas evoluciones que el resto de sus elementos. Hay que recordar el origen de los términos "Sinfonía", "Cantata", "Sonata", "Toccata", etc., para darse cuenta cuan imprecisos y universales eran, y cuan absurdo es pretender encasillarlos según la interpretación que se les ha dado en determinada época. Por ésto, al titular Falabella su movimiento sinfónico como "Sinfonía", procedió lícitamente sin traicionar el antiguo espíritu griego que ideó el término, aun cuando para el formalista intransigente será siempre un enigma el origen del título.

La Sinfonía de Falabella presenta una arquitectura formal extraordinariamente equilibrada y claramente expuesta. No existen vaguedades, desvíos, o recurrencias que nublen el mensaje del autor, sino su reciedumbre contenida en este marco de franqueza es causa de la fuerte impresión con que la recibe el auditor. Podríamos compararla en este sentido, al esqueleto metálico de un edificio en construcción cuya simetría y solidez no se ocultan a la vista del paseante.

Esta Sinfonía consta de un movimiento dividido en 4 "tempi" ejecutados sin interrupción. A cada tempo corresponde una sección de la obra, las cuales están distribuidas cíclicamente componiendo una estructura herméticamente cerrada donde no existe la posibilidad de quitar ni agregar nada más.

Un esquema grueso de la forma de esta Sinfonía puede deducirse presentando la secuencia de estas secciones de cuyas funciones nos referiremos posteriormente.

*FORMA GRUESA DE LA SINFONIA DE FALABELLA*

| <u>Sección</u>            | <u>Metro</u>            | <u>Pulso</u>              | <u>Compases</u>      |    |
|---------------------------|-------------------------|---------------------------|----------------------|----|
| a.- <u>Introducción</u>   | 5<br>4                  | ♩ = 60 ----- ♩ = 100      | 17                   |    |
| b.- <u>Tema rítmico 1</u> | 5<br>4                  | ♩ = 120                   | 62                   |    |
| c.- {                     | <u>Interludio</u>       | C                         | ♩ = 40               | 17 |
|                           | <u>Enlace en accel.</u> | C                         | ♩ = 40 ----- ♩ = 100 | 5  |
| d.- <u>Tema rítmico 2</u> | C                       | ♩ = 100, 40, 120, 80, 120 | 48                   |    |

La función de cada una de estas secciones es muy clara y no deja lugar a ambigüedades o "interpretaciones" del analizador.

La sección a), que he llamado *Introducción*, funciona como preparación ambiental a la densidad armónica y timbrística del resto de la obra. Su realización es ingeniosa y prosigue una estructuración sistematizada, rasgo común a toda la obra. Falabella presenta un cortejo de familias instrumentales (bronces, maderas y cuerdas) que depositan al final de cada una de sus intervenciones un brillante ff. Las percusiones se mantienen presentes como un color de fondo; es el escenario donde se desarrolla la acción.

La sección b), de gran tensión emotiva, se basa en una figura rítmica desarrollada en sucesivas transformaciones sin perder su fisonomía sincopada característica. Sobre este andamiaje rítmico se apoyan distintas líneas melódicas elaboradas según una primera serie dodecafónica ya presente en la sección anterior. Impera la dinamización al *ff* en un ambiente de líneas nerviosas y agitadas con una constante variedad timbrística en la que las percusiones participan con todas sus posibilidades.

La sección c), la he dividido en dos subsecciones en el esquema anterior. Su objeto es el respiro relajante necesario después de la alta densidad sonora de la sección anterior y el enlace con la sección final, el cual se realiza mediante la introducción del Violín concertino con un corte rítmico que evoca la figura de la sección b) y anticipa la frase rítmica base de la última sección. Este solo del Violín concertino, expuesto nuevamente en un marco de percusiones, introduce, además, la segunda serie dodecafónica, fuente melódico-armónica de la cuarta sección de esta Sinfonía.

La sección d), final de la Sinfonía, es el desarrollo de una frase rítmica cuya figura central sufre transformaciones de acuerdo a un procedimiento semejante al utilizado en la segunda sección. Nuevamente impera el *ff*, pero ahora mantenido por la orquesta a *tutti* y en violentos contrastes entre las distintas masas orquestales. No existe casi un respiro en esta orgía rítmica en la cual el autor poseído de un frenesí cercano a lo irracional exige del auditor una tensión emotiva que, a durar mayor tiempo, podría caer en la exasperación. Sin embargo, cuando pareciera franquearse el límite de resistencia, el autor desgrana la orquesta, enrañando su contenido timbrístico, apaciguando su furia dinámica y conduciendo con naturalidad los colores orquestales a un "perdendosi" a cargo de las percusiones que otorga un final lógico y orgánico a esta obra intensamente vivida y ante la cual es imposible permanecer indiferente.

Evidentemente, existe una relación entre las cuatro secciones de la obra: La distribución y contenido de las dos primeras se repite e intensifica en las dos últimas; se podría hablar de una exposición y reexposición en la cual esta última juega las veces de una gran dominante resuelta en el "perdendosi" que es de carácter esencialmente distenso. En este sentido puede considerarse la Sinfonía de Falabella como una gran Sonata scarlattiana, en la que a la volatilidad del autor italiano responde Falabella con una fuerte gravitación hacia las densidades sonoras y las secuencias rítmicas. Pero, a más de estas cualidades cíclicas, el equilibrio

interno parece más comprometido con otras razones, decididamente objetivas y... ¿por qué no? matemáticas que en relación al aspecto formal se deben encontrar en el campo temporal.

Con esta idea en mente, emprendí el trabajo de encontrar las relaciones temporales entre ambos períodos. Desde luego, del esquema anterior saltaba a la vista la coincidencia de los 17 compases de la *Introducción* y del *Interludio*; además, ambas secciones rítmicas, aunque de distinto número de compases, podrían compensarse temporalmente debido a la distinta métrica y pulso. Un cálculo matemático se hacía necesario para salir de dudas, el cual, debido a los distintos pulsos y metros, había que referirlo a la unidad invariante: el segundo. Considerando que el

signo  $\bullet = 60$  significa que cada  $\bullet$  dura un segundo, y que,

en general  $\bullet = n$ , dura  $\frac{60}{n}$  segundos, la duración aproximada en segundos de cada sección es:


|                                       |                                     |   |                                     |                 |
|---------------------------------------|-------------------------------------|---|-------------------------------------|-----------------|
| <u>a) <i>Introducción</i>:</u>        | $\frac{17 \times 5 \times 60}{60}$  |   | =                                   | 85              |
| <u>b) <i>Tema rítmico 1</i>:</u>      | $\frac{62 \times 5 \times 60}{120}$ |   | =                                   | 155             |
|                                       | Duración primer período . . . . .   |   |                                     | 240 segundos.   |
| <u>c) <i>Interludio y enlace</i>:</u> | $\frac{22 \times 4 \times 60}{40}$  |   | =                                   | 132             |
| <u>d) <i>Tema rítmico 2</i>:</u>      | $\frac{24 \times 4 \times 60}{100}$ | + | $\frac{1 \times 4 \times 60}{40}$   | +               |
|                                       |                                     | + | $\frac{6 \times 4 \times 60}{120}$  | +               |
|                                       |                                     | + | $\frac{2 \times 4 \times 60}{80}$   | +               |
|                                       |                                     | + | $\frac{15 \times 4 \times 60}{120}$ |                 |
|                                       |                                     |   | =                                   | 111,6           |
|                                       | Duración segundo período . . . . .  |   |                                     | 243,6 segundos. |

Este cálculo es sólo aproximado, debido a que existen variaciones de pulso paulatinas a más de prolongaciones temporales (calderones) y respiros imposibles de avaluar analíticamente, pues dependen del impulso natural que adquiere la obra en su ejecución; pero suponiendo que estas alteraciones guarden una proporción semejante en ambos períodos, la diferencia de duración derivada del cálculo, 1,4%, es verdaderamente insignificante.

Este admirable equilibrio entre las partes de su Sinfonía habla de

una extraordinaria ordenación composicional de Falabella y un sentido innato de la forma que rara vez se presenta. La distribución en períodos de igual duración aproxima a la Sinfonía a arquitecturas formales clásicas, pero aun en esa época es difícil encontrar en obras de aliento y de realización libre relaciones temporales tan exactas. Esta cualidad en la obra de Falabella le confiere una concisión indestructible que se percibe inmediatamente en su audición sin necesidad de recurrir, naturalmente, a la regla de cálculo para sentirla, pero al mismo tiempo se puede pensar si una mayor libertad en la forma, aun a riesgo de sacrificar su concisión, podría haber enriquecido su vuelo expresivo. Esta afirmación reconozco que es discutible, ya que seguramente el más sorprendido con estos resultados será el mismo Falabella, quien al componer esta Sinfonía no habrá tenido en cuenta más consideraciones que las que emanaban de su sentir innato del equilibrio formal que, traducido en su obra, se ve que es eminentemente sintético y matemático.

No cabe duda que el impulso vital de esta obra radica en su devenir rítmico, tallado en duros relieves y de exposición tan descubierta como acontece en la forma. El ímpetu brutal, salvaje de este ritmo desbocado no está disfrazado con finuras ni filigranas. Toda la orquesta o parcialidades sucesivas golpea el oído con una figura rítmica de enérgicas líneas esquematizando el contenido sonoro de la obra en una sucesión de ritmos descarnados sobre los cuales se apoyan algunas veces giros melódicos que, contrariamente a lo usual, sirven de fondo a este primer plano rítmico. Falabella, sabiamente, evitó caer en pedales u ostinatos rítmicos que habrían producido una rápida saturación perceptiva en el auditor, sino continuamente desarrolla una frase rítmica al variar de ubicación sus valores temporales, pero sin introducir nuevos elementos que podrían distorsionar la figura central o introducir vaguedad en torno a ella. Aclaremos esta idea estudiando el procedimiento que utiliza Falabella para conseguir variedad en su discurso rítmico a partir de unas cuantas divisiones temporales elementales. Por ejemplo, la figura

rítmica inicial de la acción b) es:  $\frac{5}{4}$   En

esta figura rítmica está contenido en potencia todo el desarrollo ulterior. Los elementos que emplea son: corchea, negra, blanca y silencios; a estos últimos podemos considerarlos como valores temporales negativos en contraste a los valores temporales sonorizados que podemos considerarlos como elementos positivos. Si asignamos un valor unitario a la cor-

chea  $\text{♩} = 1$  por sus relaciones relativas se tendrá:  $\text{♪} = 2$  y  $\text{♫} = 4$ ;  
análogamente, para los silencios:

$$\gamma = -1, \quad \delta = -2 \quad \text{y} \quad \epsilon = -4.$$

Con esta convención podemos insertar un esquema que contenga las sucesivas transformaciones de la figura rítmica inicial de la sección b) en dos versiones: una según su notación musical, y otra, más clara para el análisis, en su equivalente matemático:

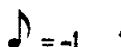
|    |            |            |            |            |            |            |            |            |  |   |   |   |   |
|----|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|--|---|---|---|---|
| A. | $\delta$   | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\text{♫}$ | $\gamma$   | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\text{♫}$ | $\left[ \begin{matrix} -2 \\ 2 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} 2 \\ 2 \end{matrix} \right]$                           | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ |   |
| B. | $\text{♩}$ | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\text{♫}$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ -1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} 2 & 2 \\ 2 & 2 \end{matrix} \right]$                   | $\left[ \begin{matrix} 2 \\ 2 \\ 2 \end{matrix} \right]$      | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ |
| C. | $\text{♩}$ | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\text{♫}$ | $\gamma$   | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\text{♫}$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ -1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} 2 & 2 \\ 2 & 2 \end{matrix} \right]$                   | $\left[ \begin{matrix} 2 \\ 2 \\ 2 \end{matrix} \right]$      | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ |
| D. | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$  | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 & 2 \\ 2 & -1 & 1 \end{matrix} \right]$         | $\left[ \begin{matrix} 2 \\ 2 \\ 2 \end{matrix} \right]$      | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ |
| E. | $\text{♫}$ | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\text{♩}$ | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ -1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} 2 & -1 & 1 \\ 2 & 1 & 1 \end{matrix} \right]$          | $\left[ \begin{matrix} 2 \\ 2 \\ -2 \end{matrix} \right]$     | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ |
| F. | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$  | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 & 1 & -1 \\ 2 & 1 & 1 & 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ |
| G. | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$  | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 & 1 & -1 \\ 2 & 1 & 1 & 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ |
| H. | $\text{♫}$ | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\text{♫}$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$  | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 & 1 & -1 \\ 2 & 1 & 1 & 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ |
| I. | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\gamma$   | $\text{♫}$ | $\text{♩}$ | $\text{♪}$ | $\text{♫}$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$  | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 & 1 & -1 \\ 2 & 1 & 1 & 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{matrix} \right]$ |
| J. | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\text{♫}$ | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$  | $\left[ \begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix} \right]$ | $\left[ \begin{matrix} 1 & 1 & 1 & 1 \\ 1 & 1 & 1 & 1 \end{matrix} \right]$   | $\left[ \begin{matrix} 1 & 1 \\ 1 & 1 \end{matrix} \right]$   | $\left[ \begin{matrix} 1 & 1 \\ 1 & 1 \\ 1 & 1 \end{matrix} \right]$    |

Este esquema ha sido realizado respetando la evolución cronológica de la figura inicial A. He encerrado en casilleros algunas parcialidades de las columnas numéricas, con la intención de resaltar sus ciclos evolutivos.

Es interesante observar algunos detalles: En primer lugar, todos los valores temporales se reducen a la unidad y su duplicación (1 y 2) tanto positiva como negativamente. Solamente en la presentación de la figura rítmica y su variación B. (la que consiste solamente en sonorizar un silencio), aparece la división 4, o sea, la  $\text{♫}$ , la que no vuelve



a aparecer debido al constante desmenuzamiento de la idea inicial en su conducción al clímax. Falabella no introduce, pues, nuevas dimensiones temporales como podrían ser la semicorchea y divisiones menores o figuras ternarias o de otro valor distinto al 1 y 2. El diseño rítmico A se conserva a través de toda la evolución por medio de la conservación de los 4 batidos del compás 5/4. Este compás está subdividido en 1 - 2 - 1 - 1, que corresponden a cada una de las columnas del esquema y cuya distribución permanece invariable a lo largo de todas las variaciones.


Incluso, la última columna es constante  $\gamma$   y confiere un

toque sincopado común a todos los diseños rítmicos. La evolución es sencilla y clara. El inciso C. se obtiene subdividiendo las dos primeras columnas y manteniendo constantes las otras dos. En D. E. y F. hay una figura sincopada que avanza en las dos primeras columnas, permaneciendo constantes las restantes. En G. H. e I. el diseño rítmico se torna más complejo, debido a la variación de la tercera columna; pero no existe un cambio substancial en su movilidad. En efecto, si escribimos

G. como  resultado de ubicar la primera

columna al final, vemos que H. se obtiene inmediatamente cambiando el

signo de las dos primeras columnas  e I. co-

mo una anticipación de la 2ª columna 

lo cual da un carácter muy semejante a estas 3 variaciones. La última variación J. es la manera más simple de ordenar la mínima división en el

compás:  y su diseño elemental

está compensado en la complejidad de su tratamiento en las percusiones.

Ej.-1

♩ = 120

TIMBALES  
BOMBO  
PLATO SUSPENDIDO  
TAMBOR  
TAMBOR CHINO

*Esquema que se repite con liguras variantes.*

La segunda idea rítmica, presentada y desarrollada en la sección d) :

C y evoluciona de una manera muy similar, aunque en este caso Falabella introduce algunas figuras ternarias

( y ) que, sin embargo, no alteran substan-

cialmente su fisonomía inicial. Aun cuando la elaboración rítmica es siempre brutal, sostenida por grandes masas orquestales en un obsesivo movimiento perpetuo, se escapan, sin embargo, algunas sutilezas que contribuyen a adornar esta rica materia prima. Un excelente efecto consigue Falabella al superponer en el compás 11 de esta sección, dos de las variaciones de la figura rítmica inicial, una de ellas sustentada por la orquesta a Tutti ff, y la otra, un contratiempo desarrollado por el timbal y el bombo, y seguidamente por el tambor chino. Cabe destacar que todas estas variaciones habían sido ya desarrolladas independientemente.

Ej.-2      ♩ = 100

ORQUESTA  
 TIMBALES  
 BOMBO  
 TAMBOR CHINO

En la *Introducción e Interludio* el elemento rítmico se apacigua; estas secciones son de carácter más lírico, trabajadas según la técnica serial, y en las que la variable ritmo funciona al dar sentido a la frase melódica y otorgar variedad a la presentación de la serie. Es necesario destacar, sin embargo, que aun en estos pasajes Falabella sistematiza el elemento rítmico, logrando en momentos una rara evocación al procedimiento isorítmico con tanta frecuencia empleado en el *Ars Nova*.

Ej.-3      ♩ = 60

TROMBON 2ª  
 TUBA

La fuerte concentración en torno de ideas rítmicas expresadas en secuencias del mismo metro y variadas periódicamente, hace que esta obra sea especialmente apta para ser danzada. Al ver la forma y encontrar que tanto en la macro como en la microforma existe una cuadratura casi cronométrica, ya estábamos vislumbrando esta posibilidad, la que es ahora afirmada al estudiar sus características rítmicas.

La aplicación de la técnica serial es tan descubierta y descarnada como acontece con la forma y el ritmo. Las series se exponen siempre iguales a su posición inicial, partiendo del mismo grado de la escala, sin

existir mayor elaboración (inversión, aumentación, disminución, etc.) en su tratamiento. Sólo en momentos en que existe diafonía, Falabella conduce una voz según la exposición normal de la serie y la otra según su retrogradación. Podríamos decir que no existe una "modulación dodecafónica" (y que me perdonen los dodecafónicos por el término), sino al aparecer cada serie siempre, según su posición normal, se colige que Falabella no asignó el mayor interés de esta obra a su tratamiento lineal o polifónico, sino pareciera que hubiese escrito serialmente para aprovechar las facilidades que da el procedimiento en cuanto a la construcción melódica y armónica, pero no como producto de una problemática interna cuya única solución estaría en este sistema. Incluso, en momentos en que le molesta la serie para la conducción vocal, no vacila en alterarla ofreciendo una solución sui géneris que se aparta completamente del espíritu con que fue ideado el sistema. Existe una incongruencia, además, entre este procedimiento lineal y vertical de escritura con respecto a la manera de tratar los otros elementos musicales, que se desprende de la falta de relación entre la despolarización melódica y la fuerte polarización rítmica y colorística que caracterizan a la obra. Sin embargo, Falabella salva este escollo imprimiendo a sus series la misma cruda exposición que caracteriza a toda su obra; es una curiosa posesión del medio dodecafónico, aplicándolo burdamente para salvar el compromiso y como una solución al problema melódico que, en contraste con la intención rítmico-percutida, estaba francamente en un segundo plano. Pero cabe preguntarnos si era realmente necesario recurrir a este sistema, producto de una evolución del expresionismo alemán tan distante de la estética de Falabella, para realizar el contenido armónico melódico de la obra, o ¿no habría sido preferible un tratamiento obsesivo, con duras insistencias armónicas y melódicas, que se ajustara con mayor propiedad a las cualidades impresas a las demás variables? Quizás este tratamiento dodecafónico obedezca a un deseo de Falabella de experimentar en este campo, seguramente influenciado en esos momentos por sus maestros, pero que no fructificó en su obra posterior, la cual se ha visto entronizada con raíces folklóricas, producto de una posición artístico-social que ha influido en una forma muy particular en su concepción de la música.

Podemos dar un rápido vistazo que demuestre prácticamente las consideraciones expuestas:

Existen dos series a lo largo de la Sinfonía; la primera la expone el trombón I al comienzo de la *Introducción* y la finaliza la trompeta II.

Ej. 4



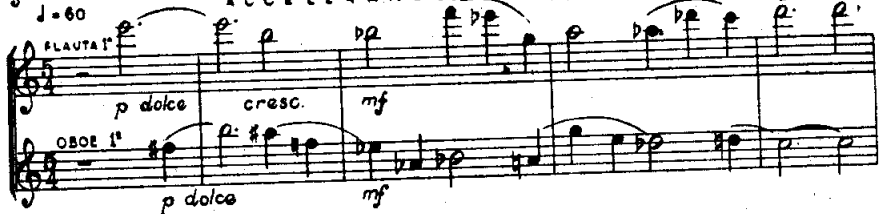
Esta serie no sufre mayores alteraciones a lo largo de su desarrollo. Siempre se presenta según su exposición primitiva, y aun partiendo del mismo grado que es el Mi. Una elaboración elemental se encuentra cuando se reúnen simultáneamente dos voces, situación que resuelve Falabella sistemáticamente introduciendo la retrogradación superpuesta a la exposición normal.

Ej. 5



En ocasiones en que trabaja con dos voces sin emplear el recurso de retrogradación, Falabella acomoda la serie según la conducción vocal y la interválida resultante de la superposición de ambas voces. En el ejemplo siguiente, extraído de los compases 9 al 13 de la *Introducción*, vemos una solución de este tipo:

Ej. 6



El oboe comienza con el  $\sharp$  para evitar la duplicación de octava que se produciría al comenzar con el primer grado de la serie. Posteriormente, la flauta evade el  $\sharp$  en parte debido a que el comienzo de la exposición de la serie puede considerarse compartido por ambos instrumentos y, además, para evitar el intervalo de tercera con el oboe. La prosecución de la serie es textual en el resto de la línea flautística; pero

sin embargo, el oboe introduce modificaciones en la serie de acuerdo a los escollos que se le van presentando en el camino. En primer lugar, intercala nuevamente un  $b$  que, por razones de facilidades de escritura, había señalado como  $\#$  anteriormente, sin otra finalidad que la de dar una mayor riqueza a la línea melódica y un deseo aparente de prolongar el grado  $b$  anteriormente sostenido por la flauta y que posteriormente se mantiene en un clarinete que no aparece en el ejemplo. Antes de finalizar la serie, introduce el Mi, su primer grado, el cual no había aparecido en el comienzo por las razones ya anotadas y que, en el lugar donde se encuentra, otorga fluidez y soltura a la línea, a más, naturalmente, de completar la serie. Finalmente, los dos últimos grados aparecen intercambiados debido a la resolución del canon serial, que en el caso de ser tratado rigurosamente habría dado como final:

Ej. - 7

FLAUTA 1<sup>a</sup>

OBOE 1<sup>o</sup>

lo cual es solución defectuosa en cualquier sistema.

Este procedimiento herético-dodecafónico se ve aún con más claridad cuando Falabella esboza construcciones polifónicas. En un ejemplo extraído de los últimos compases del *Interludio*, se pueden observar algunos detalles interesantes:

Ej. - 8

$\text{♩} = 40$

TROMPETA 1<sup>a</sup> - 2<sup>a</sup> - 3<sup>a</sup>

CORNO 1<sup>o</sup>

TROMBON 1<sup>o</sup>

TUBA

*f pesante* *f cresc.* *ff*

Las trompetas (a 3) exponen dos veces textualmente la serie en su posición y grado inicial alterando solamente su última nota, un Si en vez del La que correspondería a la ordenación, con el evidente propósito de formar un acorde por superposición de segundas menores y sus transposiciones que comienza con el Si  $\flat$  del corno I, el Si libre de las trompetas, el Do de la tuba y el Do  $\sharp$  del trombón I, a más de añadir mayor brillantez al acorde en ff por el registro en que se encuentra sonando.

Más arbitrarias son las líneas de los otros 3 instrumentos que intervienen en este fugaz "a cuatro": El bajo, llevado por la tuba, expone la retrogradación incompleta de la serie hasta el Mi  $\flat$ . Partiendo de ese grado, se devuelve por el mismo camino como un espejo de la frase anterior, exponiendo, por consiguiente, el final de la serie en su posición normal. Fijadas las voces extremas, Falabella idea las dos voces intermedias libremente en cuanto a su organización serial, pero comprometidas en su interválica con las voces restantes. Del ejemplo se puede apreciar cómo Falabella busca especialmente la formación de intervalos tensos: segundas, séptimas, novenas y sus transposiciones, cuidando la conducción orgánica de cada voz y la compensación y atractivo rítmico del pasaje.

Del estudio de este pasaje y otros similares que se encuentran en la Sinfonía, se puede observar que no existe intención de escribir polifónicamente en esta obra. El pincel de Falabella traza manchas densas en el lienzo y las pocas ocasiones que se entrecruzan líneas con carácter independiente, existe como una impaciencia por agruparse rápidamente en una figura acórdica, procedimiento que caracteriza la conducción de voces en esta obra.

La segunda serie la expone el violín concertino con un fondo de percusiones (me atrevería a decir "percusión obligada") al comenzar la última sección. Como dato curioso citaré que ésta es la misma serie que Falabella utilizó en su Sonata para violín y piano, estrenada en los Festivales de Música Chilena de 1954. Inmediatamente después de su exposición, la continúa la trompeta I en su retrogradación con una movilidad rítmica de gran interés que es proseguida por el trombón I nuevamente en su posición normal y con el mismo diseño rítmico.

9

♩ = 100

TROMPETA I<sup>a</sup>

ff

TROMBON I<sup>o</sup>

mb

Existe una libertad en el tratamiento serial análogo al visto en la primera serie, y sería insistencia continuar ilustrándolo con nuevos ejemplos. En sí, se desvanece ya cualquier esbozo de construcción polifónica y toda esta sección es una loca carrera rítmica sustentada por grandes bloques orquestales, en muchos casos por la orquesta a tutti, los cuales exponen parcialidades de la serie en disposición vertical como un refuerzo a la idea rítmica, cada vez más densamente poblados hasta el último golpe orquestal en tutti, en que la serie es expuesta íntegramente, o, mejor dicho, toda la escala cromática aparece distribuida verticalmente en un intento de enfatizar el clímax de la obra.

Hemos visto que existe una relación entre la densidad armónica entregada por la serie y la densidad colorística entregada por la orquesta; sin embargo, al querer hablar de la orquestación, es necesario reconocer que no es mucho más lo que se puede decir. Falabella no escribe para la orquesta, sino se aprovecha de ella para enfatizar su contenido rítmico-percutido a través de sus distintas densidades armónicas. En estas condiciones hacer un análisis crítico de los detalles de orquestación sería demasiada acuciosidad en relación a los resultados que se podrían obtener; es preferible enjuiciarla de acuerdo al acierto con que ha cumplido su función, y en este sentido no puede desconocerse que Falabella logra un sabor colorístico que permanece inalterable a lo largo de la obra.

En ambas secciones rítmicas la orquesta se transforma en un gigantesco instrumento de percusión, policromático y de movedizas dinimizaciones. No existen propiamente voces reales, sino cada instrumento contribuye con su sonoridad a reforzar este todo. En la *Introducción* o *Interludio*, predomina un carácter solemne —en contraste con el carácter heroico del resto de la obra— donde se percibe un mayor despliegue de líneas "cantábiles", casi siempre presentadas por un instrumento solista que es sostenido por las percusiones o por formaciones acordales en familias instrumentales.

En general, el tratamiento de la orquesta es tan claro y sencillo como el empleado en los otros elementos musicales que ya hemos visto. Fala-



bella emplea los colores orquestales fuertemente polarizados en familias, sin dispersarse ni agruparse buscando sonoridades peculiares. El tratamiento más interesante radica en las percusiones, las que siempre se hallan presentes como un nexo común, distribuyéndose la frase rítmica en un plan continuamente variado y de gran interés en sus múltiples combinaciones. En el ejemplo N<sup>o</sup> 1, vimos la distribución de la frase rítmica en las percusiones durante un momento climático. Insertaremos el exquisito "perdendosi" que finaliza la obra, el cual es también arquetipo del desglose rítmico que Falabella emplea en todo momento en las percusiones:

Ej. 10 ♩ = 120

TIMBALES

BOMBO  
PLATILLOS  
TAMBOCA  
TAMBOC CH.  
MUSACA

*mf*

XILOFONO

Hemos llegado al final de esta incursión por la Sinfonía de Roberto Falabella. De entre las conclusiones que podemos extraer, aparece una clara y definitiva: Esta obra *no es* dodecafónica. Su concepción y realización dista mucho de pretender la atmósfera, el contenido lógico e ideológico de este sistema que, ya lo sabemos, puede expresarse con muchos lenguajes distintos, pero siempre incluidos en una esfera atractiva en torno a valores propios de expresión más allá de la barrera tonal y de la escueta realización serial de sus elementos. Sin embargo, la sinfonía de Falabella es constructiva; plantea una problemática propia quizás mucho más interesante que la mera repetición de procedimientos de

una ya existente academia dodecafónica que no tiene por qué ser el único campo de acción de la música de avanzada y que, en ciertos aspectos, puede conducir a una intransigente dogmatización de recursos que limiten la imaginación creadora de un compositor.

Hemos diseccionado esta obra, analizando cada uno de sus elementos, y en cada caso nos hemos encontrado frente a realizaciones burdas, primarias, sin pretensión de lograr sutilezas, refinamientos de cualquier orden; contrariamente, todo está expuesto como en un silabario, a flor de piel, con una naturalidad animal más propia de un reflejo instintivo que de un meditado intelectualismo. Sin embargo, es necesario reconocer la inutilidad de enjuiciar la calidad de esta obra en base a estas conclusiones. La Sinfonía de Falabella, en su realización formal, rítmica, orquestal, posee un dinamismo, una fuerza interior que destroza cualquier frío análisis, imponiéndose como algo plenamente realizado, un mensaje vibrante y enérgico, que, al margen de sus imperfecciones, nos transmite una extraña belleza, imposible de ser descrita con rebuscamientos literarios, la cual brota a través de sus líneas enérgicas, sin retoques, sólidamente afirmadas en una estructuración equilibrada y con un devenir rítmico pleno de movilidad y dinamismo. Es bella como una estación de ferrocarril, sin finuras ni filigranas, sino con esa vida interior subyugante y opresora, diluida en un continuo movimiento, una acción ininterrumpida y transmitida a través del talento de un compositor de alta vena expresiva que, a no dudar, aún tiene mucho que exhibir de su bagaje interior.

Algún día se escribirá una Antología de la producción musical chilena de estos años, y ese día la Sinfonía de Falabella ocupará un lugar privilegiado entre las obras incluidas.

Su importancia sobrepasa su valor intrínseco o las proyecciones que pueda derivar en la obra posterior de su autor. La Sinfonía tiene un gran valor como obra original, producto del medio musical chileno surgida no como una imitación o prolongación de estilos o técnicas europeos, sino, al margen de contactos externos y de compromiso, su lenguaje es de una auténtica novedad, que sin necesidad de recurrir a elementos folklóricos, tiene un trascendente significado como una manifestación artística, más que chilena, latinoamericana. Este quizás sea el mayor valor de la Sinfonía de Falabella; es una obra portadora de un mensaje que supera altamente sus propias limitaciones, y la futura Antología nos responderá si este mensaje prosperó en la obra ulterior de su autor o de otro músico, o bien si sólo fue una llamada sin respuesta,

un "monolito al lado del camino" henchido de posibilidades, pero abandonado en la ruta que señaló. Por ahora concretémonos a haber gozado de este viaje en torno a la Sinfonía de Falabella, que tan curiosas experiencias nos ha deparado y que, además, nos ha demostrado prácticamente cómo el contenido artístico de una obra es inmensurable en las unidades de sus componentes, sino se escapa a todo aprisionamiento dialéctico, identificándose sólo con aquello a lo cual va dirigido: la misteriosa e indefinible sensibilidad artística del ser humano.

# PROBLEMATICA DE LA MUSICA LATINOAMERICANA ACTUAL

por

*Aurelio de la Vega*

En abril de 1958 tuvo efecto un significativo Festival Interamericano de Música en Wáshington, D. C. Perfectamente planeado y realizado, dicho Festival, que incluyó lo mejor y más representativo de la música seria actual de Latinoamérica, enfrentó al público y a la crítica musical de Norteamérica —por vez primera expuestos a dosis masivas de tal música— con muchas de las corrientes actuales que cimentan y dan cuerpo a la producción musical de la parte sur de nuestro Hemisferio. Si bien es verdad que en los últimos veinte años nombres como los de Chávez o Villa-Lobos —y más recientemente el de Alberto Ginastera— eran conocidos de los públicos estadounidenses y europeos, y si por otra parte semejantes festivales musicales (tipificados por los de Caracas y Montevideo) habían permitido a un sector de la crítica musical de Estados Unidos enfrentarse con un volumen mayor de la producción musical latinoamericana, no es menos cierto que en el caso de los tres compositores antes mencionados —voceros individuales de fuerte personalidad, aunque a veces lo conocido y escuchado de ellos perteneciese a la producción menor de los mismos— se establecía una impresión limitada y aislada de lo que ocurría en el resto de la América Latina, que, aún en el momento actual, debido a conocidos factores negativos de comunicación y difusión, es posiblemente la parte del mundo, cuya producción cultural (y en especial musical) es menos conocida y menos apreciada con sentido de perspectiva analítica en Estados Unidos. Esta ignorancia, cuyos resultados y consecuencias político-sociales han constituido importante tema histórico en los últimos meses, no podía quebrarse aún en el caso de los Festivales de Caracas, los cuales, por un lado, se realizaron en círculo cerrado, debido a las distancias enormes que separan los pueblos de nuestro continente, mientras, por otro lado, lo ambicioso del proyecto actuó en ocasiones en detrimento de la calidad de las obras presentadas, ofreciendo a la crítica norteamericana un espectáculo acumulativo nacido de la más indiscriminada flexibilidad.

X El Festival Interamericano de Washington, precisamente, modificó muchos de los conceptos e impresiones previas que, con respecto a la música de Latinoamérica, tenían formados el público y la crítica estadounidense. Entre los numerosos escritos que aparecieron en infinidad de periódicos y revistas norteamericanas con motivo de dicho Festival, dos ideas fundamentales sumamente interesantes saltaban a la vista: 1) parte de los críticos que escribieron sobre las obras oídas se mostraron gratamente sorprendidos (sic) al descubrir productos de primer orden, cuya existencia no sospechaban, y 2) otra parte de los apuntados críticos señaló alborozada la ausencia de esa música latinoamericana de segunda clase (catalogada bajo el punzante lema de "music of rum and Coca-Cola") que durante tantos años, bajo las formas más diversas (de las *Danzas* de Lecuona a los poemitas sinfónicos de tango y lágrima), se habían presentado como la única representación genuina del alma nacional (?) de América Latina. Atrás habían quedado, por fortuna, las páginas sinfónicas coloristas, que querían describir las fuentes del Orinoco o el trepidar de las selvas amazónicas, con su consabida colección pintoresca de cantos de pájaros y silbidos de pitones. En su lugar, ahora, se oían sinfonías, cuartetos y conciertos. La música latinoamericana era ya mayor de edad.

Desde hace muchos años la producción musical de nuestro Continente se ha visto dividida por geografía y naturaleza en dos grandes conglomerados: una música del hemisferio norte, nacida y hecha en Norteamérica (pues Canadá, hasta la fecha, no ofrece a la cultura americana compositores de importancia), y una música que, pese a raíces distintas y a tendencias estéticas muy diversas y variadas, se agrupa bajo el título general de *latinoamericana*. Por supuesto, no todos los países de la América Latina aportan igual cantidad de música importante, ni es la misma de igual calidad. La historia de los últimos años nos dice, por ejemplo, que México, Cuba, Venezuela, Brasil, Argentina, Uruguay, Perú y Chile son los productores básicos de la llamada música latinoamericana, con la adición reciente de Panamá y Puerto Rico (representados, respectivamente, por las figuras individuales de Roque Cordeiro y Héctor Campos Parsi). Entre estos países, México, Brasil, Chile y Argentina han sido los que han desarrollado una vida musical más intensa, sobre todo en lo que respecta al campo de la creación.

La música norteamericana se ha caracterizado en su desarrollo por haber alcanzado desde temprano un nivel técnico efectivísimo, al que ha contribuido de manera decisiva el alto índice cultural-musical del

país, dentro de cuyo territorio el profesionalismo del compositor de música culta no sólo ha alcanzado los niveles reservados a Europa hasta hace tres décadas, sino que el mismo ha tomado carta de responsabilidad social en el país. Proporcionalmente al número de sus compositores, los talentos individuales norteamericanos verdaderamente sobresalientes son pocos. Claro está que la pluralidad de tendencias estéticas y la manifestación múltiple de diversos procedimientos técnicos son aspectos fundamentales de la integración musical de Estados Unidos, y la pléyade de compositores pertenecientes a tres generaciones puede resumirse en algunos nombres claves que vendrían a representar etapas decisivas dentro de la historia musical de Norteamérica. Ives, Copland, Sessions, Wallingford Riegger, Elliot Carter, León Kirchner, Andrew Imbrie o Ben Weber son compositores que representan algo más que fichas biográficas, mostrándonos el alto grado de calidad artística a que se ha llegado en el caso de la música norteamericana.

La música de Latinoamérica, por otra parte, se había caracterizado, hasta fecha muy reciente, por una gran imaginatividad primaria, a la par que por un frecuente bajo nivel de calidad técnica. Una última y reciente generación de músicos latinoamericanos ha logrado, por fin, lo que Kirchner o Elliot Carter han obtenido para Norteamérica: la conjugación de un verbo de alta calidad y de profundidad extraordinaria de expresión, con un dominio total de la técnica. Compositores como Ginastera, Héctor Tosar, Roque Cordero, Juan Orrego Salas, Julián Orbón o Domingo Santa Cruz han disipado las críticas frecuentes que Europa y Norteamérica hacían a la música latinoamericana, las cuales podrían resumirse en dos características principales: una superficialidad técnico-estética, blanda y flexible, con ausencia de cánones profundos y frecuentemente cubierta por el famoso *slogan* del nacionalismo a ultranza, y una falta de calidad intrínseca del material empleado, que se desdoblaba en infinidad de piezas menores (preferentemente, interminables colecciones de danzas y otros cuadritos folklóricos) o vacías construcciones escolásticas de corte neoclásico, con detrimento de las grandes estructuras y de la trascendencia de concepción. Tras la época mágica y exuberante de Villa-Lobos, que dio a América Latina una posibilidad de aspiración histórico-musical-cultural semejante a la que Ives logró para Estados Unidos (con sus tonos románticos desbordados y su empleo de fórmulas rítmico-melódicas americanistas), Latinoamérica ha entrado en una etapa decisiva de interesante productividad que se manifiesta en la obra de los compositores antes apuntados, y que, por vez primera, presenta

en forma definitiva y congruente la efectividad ulterior a que se ha llegado en el campo creativo musical. Una cosa salta a la vista de inmediato: atrás han quedado, o van quedando, las épocas en que las llamadas fórmulas nacionalistas cubrían casi invariablemente fallas técnicas e imaginativas de todo tipo, principalmente la falta de un criterio estético de suficiente peso como para producir obras capaces de mantener una competencia triunfante en el amplio mercado universal. Pioneros del movimiento universalista en Latinoamérica, como Domingo Santa Cruz (tantas veces acusado por los nacionalistas de traicionar "el mensaje de América" (?), como si este "mensaje" fuese una fórmula fija propia de sociedades secretas y no una expresión de la creatividad personal), nunca han querido expresar en su música otra cosa que no sea un ansia de superación técnica realmente conmovedora. Cuando después hombres como Juan Carlos Paz expresaron abiertamente sus puntos de vista antinacionalistas, y se dieron a la tarea del apostolado del dodecafonismo en tierras del sur, la batalla absurda entre ambas facciones alcanzó su apogeo. Al igual que en Europa setenta años antes, y al igual que en Norteamérica en los veinte años anteriores, se olvidaba la calidad de los productos para discutir el aspecto de la envoltura de los mismos. El planteamiento de un nacionalismo americano, que tanto preocupó a la generación anterior, y que había tenido conocidos antecedentes literarios en Latinoamérica mucho antes de que la música hiciese su aparición como forma civilizada de una sociedad, desapareció como problemática en los Estados Unidos hace ya muchos años. A nadie se le ocurriría preguntarse a estas alturas, en este último país, si la Sinfonía en Dos Movimientos, de León Kirchner, es o no válida como expresión, porque siga o se desligue de los procedimientos empleados por Copland en *Rodeo* o en el Concierto para Clarinete y Orquesta. La Sinfonía de Kirchner es una obra monumental e importantísima dentro de la producción de toda América, y eso es lo que interesa al país del compositor —como interesa también a dicha nación las calidades intrínsecas de las tres sinfonías de Copland y no su credo o lenguaje ocasional. A estas alturas, superada la mencionada crisis en Norteamérica, el compositor estadounidense se da a la tarea de la creación con la misma serenidad de propósitos que puede guiar a un compositor europeo cualquiera, tan alejado de la problemática nacionalista en sí (correspondiente siempre a países pequeños o atrasados social, histórica o políticamente), como preocupado por estructurar obra trascendente y valiosa. En Latinoamérica, por el contrario, aún se padecen estos viejos dolores,

repetiéndose invariablemente el esquema tradicional: en países de cultura subdesarrollada las preocupaciones formularias y ortodoxas típicas del nacionalismo, planteado como problema (*¡sic!*), se hacen presentes, y los compositores suscriben manifiestos y entablan batalla de supervivencia, hablando en nombre de un lenguaje autóctono que, por supuesto, emplea cotidianamente todas las formulaciones melódicas-armónicas-instrumentales legadas por Europa; en países de cultura más desarrollada (como es el caso típico de Chile o Argentina) el planteamiento anteriormente explicado se haya reducido a su nulidad en muchos casos o comienza a aceptarse como una *expresión individual* del compositor, pero nunca como una condición vital ineludible de tipo colectivo, un poco al modo de lo que ocurre en la Unión Soviética.

Si se analiza la producción, por ejemplo, de un compositor de la importancia de Alberto Ginastera, se ve claramente la trayectoria típica de todo planteamiento de esta índole, superado ya como tal en el caso de este creador: de la inicial floración imaginativa, de limitado vuelo técnico, enmarcado por fórmulas rítmico-melódicas nacidas del folklore argentino, se pasa poco a poco, en impresionante línea ascendente, a los empeños mayores perfectamente logrados, que, peculiarmente, van transfigurando la materia original directamente relacionada con lo nacional hasta situarla en planos totalmente universalistas. Cuando esto ocurre, la música de América Latina se proyecta, intemporal e inespacialmente, más allá de las fronteras de cada país. Que este fenómeno suceda cada vez más cotidianamente es un signo esperanzador a la par que un índice de madurez histórica.

Los lenguajes técnicos universales de un momento dado, o los estilos en que se expresa una cultura cualquiera en un período histórico determinado, pasan a formar parte del patrimonio general de toda una época. Sabido es que todos los movimientos originales de la cultura moderna y contemporánea, que se producían y se producen invariablemente en Europa —quizás con la reciente primera excepción del abstraccionismo expresionista pictórico de Pollock y sus seguidores—, encontraban su eco tardío en tierras de América, particularmente en lo que se refiere a la América Latina. Pero en años recientes, lo que viene a ser parte fundamental de la estética musical contemporánea, o sea, los descubrimientos y formulaciones agrupados básicamente en dos polos, el tonal-politonal y el atonal-dodecafónico-serial, hacen su irrupción como *lenguaje natural* en tierras americanas. Como siempre ha ocurrido, fueron los Estados Unidos los primeros en aceptar dichos lenguajes como fórmulas natura-



les de expresión, pasando después dichas fórmulas a tierras y países de América del Sur. Cuando se escucha, por ejemplo, la excelente Segunda Sinfonía para Cuerdas de Héctor Tosar, o las páginas admirables del Segundo Cuarteto de Cuerdas de Ginastera, se enfrenta uno a una materia perfectamente trabajada en su textura y en su forma de expresión, que emplea un lenguaje eminentemente vital derivado de las últimas expresiones de la cultura musical, a la par que en ningún momento asoma a la superficie la problemática del nacionalismo como fórmula *a priori*. Ambas obras mencionadas son excelentes composiciones, y esto es lo que cuenta. Que sus respectivos autores hayan nacido en Uruguay y en Argentina viene a ser un accidente fortuito del cual se beneficia el país de origen, pero realizándose ahora esta proyección de validez a la inversa: es decir, que la buena calidad del producto reflejará en el país donde se origina éste, su sombra benévola. Los remanentes de las ya desacreditadas formulaciones del nacionalismo a ultranza, van dejando paso en la América Latina a la aparición de una generación de compositores de primera línea. En la medida que las diferentes sociedades y países donde se realiza esta permutación contribuyan a ella mediante la creación de un clima cultural-espiritual de madurez, se estará indudablemente procurando —como lo ha hecho Norteamérica en forma tan vital— la integración universal de la cultura musical de un país, dentro de cuyo panorama lo nacional se empleará entonces no como una expresión formularia determinada, sino como una característica biográfica noble y bienvenida.

San Francisco, septiembre de 1958

# LOS BALLETS DEL FESTIVAL DE LOS DOS MUNDOS

por

*Irma Godoy Tapia*

Solamente el triunfo que significaron todas y cada una de las representaciones de "Macbeth" puede ser comparado con el éxito de público y de crítica que obtuvieron los sugestivos espectáculos de danza que los coreógrafos John Butler y Jerome Robbins trajeron a Spoleto desde Nueva York.

Esta excepcional acogida fue tanto más significativa si se piensa que los ballets por ellos presentados son creaciones y realizaciones típicamente norteamericanas y —en consecuencia— algo completamente nuevo para una buena parte de los espectadores, no obstante que la gran mayoría del público del "Festival" era cosmopolita, internacional y "à la page" en materia de novedades artísticas.

Porque, si es evidente que, hoy por hoy, en el campo de la música y de las artes plásticas de los EE. UU. no se puede hablar de una producción realmente característica —ya que compositores, pintores y escultores (excepción hecha de los que cultivan el "jazz", de algunos aspectos de la obra del desaparecido Jackson Pollock y de Ben Shahn y, ciertamente, de Alexander Calder) continúan orientándose dentro de las corrientes estéticas del mundo europeo, dada su formación e influencias—, es igualmente evidente que tanto la literatura como la danza de ultramar viven su propia vida y poseen un lenguaje expresivo y una substancia que refleja una realidad genuinamente norteamericana.

En el caso de la danza moderna de Norteamérica este fenómeno no sólo es evidente, sino único, porque su autenticidad como expresión netamente característica es total y más interesante aún que la del "jazz", que, como se sabe, es de proveniencia negra, y porque en la danza de hoy no existe ni la más leve contaminación con elementos extraños ni la más ligera influencia ajena al ambiente del país donde ha nacido y se ha desarrollado, adquiriendo una fisonomía y un espíritu vigorosos y "sui géneris".

Es éste precisamente el hecho que podría haber impedido u obstaculizado el inmediato acercamiento o la captación y aceptación de una manifestación artística totalmente diferente a las habituales formas de la danza moderna europea. Sin embargo, el elemento comunicativo que estas nuevas creaciones demostraron poseer en alto grado; su originalidad, su rica inventiva, su vitalidad y energía siempre renovadas a través del desarrollo de la acción, atrajeron de inmediato al espectador que pasó, progresivamente, a través de un rapidísimo proceso interior, del desorientamiento provocado por el primer contacto con esta danza completamente nueva en su forma y en su ideación y, en ciertos casos, enigmática en su contenido (algunas coreografías de John Butler) a la ansiosa curiosidad, al interés y al deseo de penetrar su sentido, y, finalmente, al goce de un espectáculo, para muchos, insólito e inédito, pero que conquistó a todos por igual.

Valgan estas consideraciones tanto para la obra de Butler, como para la de Robbins, y, especialmente, para dos de las cuatro primicias presentadas en estrenos mundiales absolutos en Spoleto: "The glory folk", de John Butler, y "New York Export: Opus Jazz", de Jerome Robbins, y, también, para el tercer episodio, "Desiré", del ballet "Triad", de Butler, presentado en Europa por primera vez.

Pero el repertorio de los ballets programados para el "Festival" no se redujo a las tres coreografías recién mencionadas, ya que Butler, con su compañía, "The Chamber Ballets of John Butler", integrada por Carmen de Lavallade, Tina y Coco Ramírez, Buzz Miller, Glen Tetley, Charles Saint Aimant y Rikki Septimus, hizo conocer —además de "The glory folk" y "Triad"—, "The masque of the wild man" y "The unquiet graves".

*The Chamber Ballets.* Con un material coreográfico original y atractivo; con siete bailarines exponentes de una nueva técnica balletística —que participa tanto de la danza como del teatro, y que Butler enriquece emotivamente, sirviéndose de los más variados elementos de expresión—, y con colaboradores tales como el escultor Alexander Calder, Peggy Glanville-Hicks, Duke Ellington, etc., que han preparado escenarios y partituras especiales para sus coreografías, Butler ha creado los espectáculos de su compañía de ballets de cámara, la mayoría de los cuales revela un depurado sentido dramático, acusando, al mismo tiempo, en su forma e ideación "sui generis", un origen diverso al de la moderna invención balletística europea.

Es este el caso de "The glory folk", ballet inspirado en música tra-



Charles Saint Aimant y Carmen de Lavallade, en el ballet "The Glory Folk",  
de John Butler

dicional folklórica, de la cual Butler ha extraído sus ideas para crear la coreografía de un sugestivo servicio religioso de una pequeña comunidad de negros del Sur de los EE. UU., durante cuyo desarrollo uno de los presentes, un hombre sencillo y puro de corazón, es tocado por el espíritu divino a través de una visión. Maravillado, comunica a los demás el milagro; pero ninguno le cree, y, considerándolo loco o simulador, se alejan de él. Abandonado a su soledad, el visionario persiste en su fe hasta que ésta toca a los demás y sólo entonces sus ojos se abren también a la visión. El milagro se presenta en la forma de uno de los famosos "mobiles" del escultor Alexander Calder, que desciende desde lo alto del escenario en un espiralesco y rápido movimiento de las fantásticas formas de cada una de las geométricas figuras que componen la alada y original estructura metálica, la que, iluminada por potentes haces de luz, adquiere un aspecto sobrenatural.

En torno a ella la comunidad danza, feliz, alabando al Señor; y la modesta iglesita —construida también por Calder en forma sintética y con gran economía de elementos decorativos: 3 arcos ojivales estilizados, en rojo y negro, y una banca para las plegarias de los fieles— se llena con el rumor de las oraciones y se anima con las sugestivas danzas cantadas de los feligreses.

La coreografía de Butler, hermética para muchos (como lo son para el auditor medio las más depuradas formas de música de cámara), refleja una profunda meditación y un serio trabajo en la composición de cada una de las hermosas escenas y, aún, en la invención de cada uno de los audaces movimientos tendientes a expresar diversos estados de ánimo. Las invocaciones, lamentos y cantos, enfatizando la acción, crean el "pathos" de los momentos culminantes del ballet y agregan a esta personal e interesante forma de danza una emotividad toda suya y única.

Los trajes, obra del modista negro Geoffrey Holder, pusieron la nota pintoresca y colorística que Butler había deliberadamente omitido en su espléndida coreografía. Robert Feist dirigió con sensibilidad el pequeño conjunto orquestal formado por jóvenes elementos norteamericanos.

*Triad.* Con tres episodios de amor ("Childhood", "First love" y "Desire"), John Butler arquitecturó este hermoso ballet, ligando entre sí tres momentos progresivos de la vida del sentimiento con el sutil nexo de los sueños de tres forasteros que pasan la noche en el dormitorio colectivo de una taberna.

El coreógrafo ideó el primero de estos episodios, *Infancia*, dialogado

en una danza ajena a cualquier imposición académica y como la encantadora improvisación de un juego infantil, en el que ya aletea —aunque impreciso— un vago sentimiento amoroso. La música (Prokofieff y Germaine Tailleferre), en perfecta sincronización con las ideas danzadas, animó y coloreó la acción, recalcando la deliciosa espontaneidad de las reacciones infantiles.

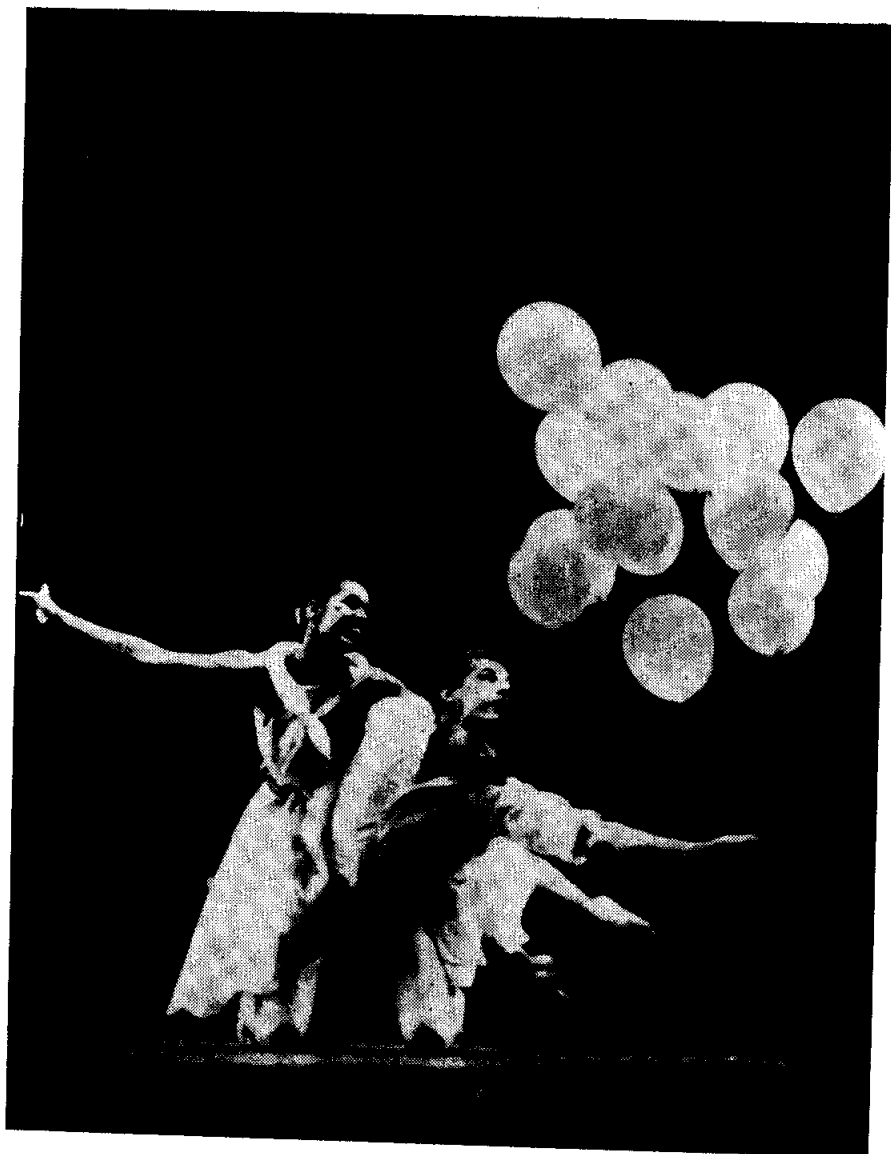
En cuanto a *Primer amor*, éste fue presentado en un dúo que, combinando con pericia, sensibilidad e inteligencia, elementos clásicos con movimientos nacidos de un imperativo emocional, los tradujo en una danza de contenido altamente poético, que mantuvo sus elementos formales en una perfecta simbiosis artística durante todo el episodio del maravilloso descubrimiento del amor. Peggy Glanville-Hicks ofreció a Butler un excelente material sonoro para expresar las sutilezas del amor adolescente.

La inquieta e intensa acción de *Deseo* hicieron pensar a quien escribe estas líneas en una búsqueda incesante y exasperada del coreógrafo por penetrar el misterio total del movimiento en función de danza y descubrir sus máximas posibilidades de elocuente combinación, a fin de poder expresar exactamente su pensamiento y, con éste, toda la gama de la emoción con que impregnó este episodio de "Triad".

Butler resolvió el difícil problema, sirviéndose de un insólito y altamente atrayente lenguaje formal, que —participando de la técnica de la escuela balletística de "jazz", de movimientos inéditos en la danza moderna, espontáneos y aparentemente improvisados, y de otros repentinos y angulosos (y desprovistos de la dulzura y suavidad del movimiento curvo)— imprimió una tremenda fuerza emotiva a la acción, la que, acentuada con una estupenda y sugestiva partitura de Duke Ellington, de estructura polifónico-contrapuntística (escrita ex profeso para este ballet) y perfectamente adherente a las intenciones de Butler, llevó al clima de dolorosa tensión que caracteriza esta bella y originalísima coreografía.

Los estilizados y funcionales escenarios de Jac Venza (cuando el primer soñador está por iniciar su sueño, el hermoso panel que forma el techo de la habitación desaparece, dejando penetrar en ella la noche abierta, y las figuras protagonistas —como proyectadas en el vacío— viven las vicisitudes de sus sueños) y un adecuado juego de luces prepararon la atmósfera irreal, necesaria al desarrollo de la acción.

La excelente colaboración de los cuatro protagonistas, la versátil Carmen de Lavallade (personaje femenino de los tres episodios), Char-



Carmen de Lavallade y Charles Saint Aimant en el primer episodio, "Childhood",  
de "Triad", de John Butler



Carmen de Lavallade y Glen Tetley en "First Love" uno de los episodios de amor del ballet "Triad", de John Butler



les Saint Aimant (el pequeño), Glen Tetley (el adolescente) y, especialmente, la actuación de Buzz Miller —intérprete y bailarín de dotes poco comunes— determinó el completo y merecido éxito de crítica y de público de este ballet que, indudablemente, es una de las coreografías ciento por ciento logradas de John Butler.

Otro de los ballets presentados por "The Chamber Ballets of John Butler" fue *The masque of the wild man*, el cual, sin poseer las relevantes cualidades artísticas de los ballets precedentemente comentados, sirvió —sin embargo— para calibrar la preparación técnica de los siete bailarines que formaban la compañía que Butler trajo a Spoleto y, en forma particular, la actuación de Glen Tetley (el salvaje) y de Carmen de Lavallade (la castellana).

Este espectáculo se distinguió también por la plasticidad de sus hermosos cuadros, en los que la elegancia y la armonía de las actitudes de las figuras que los componían traían a la memoria algunas telas de Piero della Francesca y de Antonello da Messina; por los vistosos escenarios de Rouben Ter-Araturian, que él realizó combinando y juxtaponiendo con feliz intuición, contrastando colores y elementos y, sobre todo, por la espléndida partitura —finamente arcaizante— de la compositora norteamericana Peggy Glanville-Hicks, quien elaboró la música con gusto y pericia en un clima de reminiscencias sonoras de los siglos XV y XVI, respondiendo, así, a las exigencias de la invención coreográfica que presentó la acción en una fría y formalística corte de fines del medioevo español, donde sus cortesanos —enfermos de hastío y crueldad— han transportado por la fuerza a un salvaje para que les sirva de diversión.

A mayor abundamiento, se podría agregar que este drama danzado resultó bien logrado en su forma de danza de vitalidad e inventiva siempre renovadas, y en sus aspectos visual y sonoro. Sin embargo, la artificialidad de su contenido le disminuyó valor y fuerza de convicción, en el sentido de que no representó la expresión de una verdad artística, y, en consecuencia, no fue aceptada como tal.

*The unquiet graves*. Completando el repertorio de Butler, *Sepulcros sin paz*, pretendieron mostrar otra faceta de la inventiva balletística del joven coreógrafo norteamericano, lográndolo sólo en parte en su aspecto formal.

A través de una acción danzada que combinó una danza "sui generis" (síntesis caricaturesca y estilizada de movimientos habituales transformados en danza elemental, grotesca y sutilmente bufa) con la mímica, el canto y la palabra, Butler trató de demostrar que, aún después de muertos, los seres humanos continúan esclavos de sus pasiones, preferen-

cias o inclinaciones. Desgraciadamente, falló en su intento, porque la línea de su invención no se cerró en un círculo, ni se cumplió como idea presentada y resuelta en perfecta y completa continuidad y coherencia, resolviéndose solamente en algunos episodios balletísticos de espíritu grotesco-satírico, finamente humorístico, en los que la actuación de los bailarines se mostró doblemente eficaz, dadas sus dotes interpretativas. Pero en ningún momento estos episodios dejaron entrever el extraordinario talento coreográfico ni la sensibilidad artística que Butler posee y que exhibió particularmente en "The glory folk" y en "Triad".

Stanley Hollingsworth compuso para este ballet una insulsa partitura que, posiblemente, contribuyó —junto con los barroquísimos, inimaginativos y conformistas escenarios de Domenico Gnoli— al poco feliz destino y a la corta vida de esta coreografía, presentada en Spoleto en estreno mundial absoluto, y que, por obvias razones, no podrá continuar formando parte del repertorio de "The Chamber Ballets of John Butler".

*Ballets: U. S. A.*, de Jerome Robbins

Con su cuerpo de baile (subvencionado por la Fundación Catherwood de Filadelfia), integrado por 16 bailarines formados en los rigores de la escuela clásica de danza —y exponentes, a la vez, de las más modernas y antiacadémicas técnicas balletísticas—, Robbins ofreció al público del "Festival de los dos mundos" dos estrenos mundiales absolutos; "Games" (obra del coreógrafo y bailarín del grupo, Todd Bolender) y "New York Export: opus jazz", además de otros dos ballets que figuran en el repertorio habitual de su compañía: "The afternoon of a faun" y "The concert".

Sus tres coreografías lo revelaron como un artista versátil, de rápidas intuiciones y poseedor de una potente vena inventiva, dotes que el coreógrafo pone con inteligencia, buen gusto y seriedad de empeño al servicio de su sólida preparación técnica y de su interesante experiencia profesional, adquirida especialmente junto a George Balanchine —con quien ha trabajado largamente y con éxito—, y también, en su calidad de director asociado del "New York City Ballet Company".

Estas circunstancias y el hecho de que un pintor de la fama de Ben Shahn haya querido colaborar con Robbins, ideando los escenarios y los trajes de "New York Export: opus jazz" (como se sabe, otra de las primicias del festival espoletino), está demostrando la calidad artística de los espectáculos que forman el repertorio de los "Ballets: U. S. A.",



"New York Export": Opus Jazz de Jerome Robbins

a cuyo éxito no han sido ajenos tampoco otros jóvenes artistas de reconocido talento (Robert Prince, Irene Sharaff, Lucía Vernacelli, Jean Rosenthal y Saúl Steinberg), llamados a crear las partituras, los escenarios y los trajes para los ballets de este dinámico coreógrafo.

*Games.* Anunciado como uno de los estrenos mundiales absolutos del "Festival", estos "Juegos" del coreógrafo y bailarín Todd Bolender, inspirados en "Pulcinella" de Strawinsky, fueron recibidos —al abrirse el telón— con el calor de las grandes expectativas, ante la curiosidad de entendidos y profanos. Sin embargo, en vez de interesar y entretener a los espectadores, ellos fueron sorprendidos desfavorablemente por una serie de insulsas escaramuzas danzadas, construidas convencionalmente, a base de lugares comunes y de recursos y resoluciones totalmente obvios, que ni siquiera aquella parte del público menos exigente y menos competente en materia de ballet, que asistió al espectáculo, se mostró dispuesta a ofrecer otros aplausos que no fueran los de la más estricta buena educación. El "humour" sin ton ni son con que Bolender condimento las pseudoclásicas evoluciones y acrobacias de las bailarinas Sondra Lee, Gwen Lewis, Erin Martin y Beryl Towbin y de sus compañeros de fatigas, James Lewis y John Mandia, cuyos meritorios esfuerzos y buena voluntad tampoco lograron hacerle honor a la partitura de Strawinsky ni salvar el prestigio del coreógrafo.

Evidentemente, las musas de Bolender no lo acompañaron en su viaje a Italia, prefiriendo quedarse en casa (en los EE. UU. Bolender ha dado repetidas pruebas de su feliz talento inventivo en el campo de la coreografía), y, así, abandonado a su propia suerte, en vez de buscar nuevos elementos de inspiración y de estimular su fantasía con la belleza sin ostentación de la apacible Spoleto o con el sugestivo encanto que a ella le confiere el hecho de ser una de las más antiguas ciudades del viejo mundo, Bolender prefirió recurrir a gastadas imágenes y fórmulas académicas —que trató de animar sirviéndose de la música de Strawinsky—, y preparó un ballet sin substancia, superficial y desprovisto de interés.

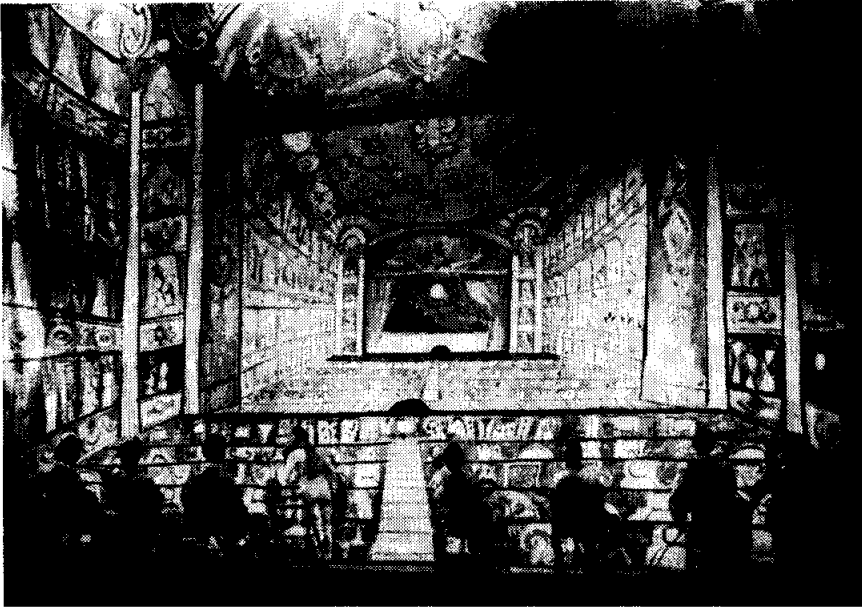
*New York Export: Opus jazz.* Esta espléndida construcción balletística, obra de Jerome Robbins (los escenarios y trajes son del pintor Ben Shahn y la música de Robert Prince), polarizó desde el primer momento la atención y el interés de los críticos y del público en general, cuyo entusiasmo se manifestó en un "tutto esaurito" (todo agotado), no sólo en las dos primeras funciones, sino las ocho veces que Robbins repitió sus ballets ante una concurrencia que invadió prácticamente el teatro en todas sus localidades. Si grande había sido la desilusión provocada

por "Games" de Bolender, "New York Export: Opus jazz" reconcilió, en cambio, a los espectadores, con los "Ballets: U. S. A.", ofreciendo en los 5 cuadros de su extraordinaria y atrayente coreografía, una obra de absoluta originalidad, digna de figurar junto a las mejores expresiones de la moderna técnica balletística y que puede ser considerada, asimismo, como uno de los ballets más interesantes y representativos producidos en el ámbito de las nuevas formas de danza que han surgido últimamente en los EE. UU.

"Entrances: group dance", "Statics", "Theme and variations", "Passage for two" e "Improvisations", los 5 cuadros del ballet representan diversos aspectos de la vida norteamericana que el talento y la sensibilidad del coreógrafo tradujeron en hermosas y sorprendentes danzas de conjunto y en un dúo, en los que una constante dinámica, la euforia de la danza por la danza, una energía irrefrenable, un alto sentido poético, la fuerza de los movimientos casi primitivos y espontáneos, la belleza que de ellos deriva al encadenarlos y subyugarlos armoniosamente, y la desolación y la melancolía —según el caso—, dan el tono a una composición realizada, coordinando en forma "sui generis" los diversos elementos que intervienen en la danza, de modo que éstos se mantengan en perfecto equilibrio y armonía y conserven todo el calor y la poética que esta forma de composición determina.

En cuanto a su lenguaje formal, éste no sólo es absolutamente libre, sino decididamente antiacadémico e ideado en función de una expresión espontánea, de la emoción del momento y de una realidad producto de fuerzas heterogéneas que han debido plasmarse (como ha sucedido con el fenómeno de la integración racial en los EE. UU.) con formas nuevas y vigorosas, en un ballet que es todo vida, rico de secuencias plásticas, de tonos encendidos y de invenciones rítmicas. Los 16 bailarines que forman el grupo de Robbins —jóvenes de padres alemanes, irlandeses, checoslovacos, italianos, coreanos, africanos, junto a los de origen norteamericano— se identificaron en una forma total y perfecta con la creación de Jerome Robbins y —sin pretenderlo— agregaron la nota viva, humana y colorística al ballet y la realidad norteamericana que el coreógrafo, con fino y penetrante espíritu de observación y con sensibilidad, supo captar y expresar, dentro de los dominios del arte, y que los bailarines presentaron excelentemente y en forma perfectamente coherente con la concepción del autor de la coreografía.

Si a la obra de Robbins propiamente tal se agregan los otros toques e intervenciones artísticas de Ben Shahn y de Robert Prince, el primer



"The Concert", escenografía de Savi Steinberg



"The Concert", con coreografia de Jerome Robbins

autor de los vivaces y significativos escenarios, consistentes en una estructura triple formada por un panel compuesto por la juxtaposición de rectángulos; por un elemento realizado en negro, representando en forma estilizada la parte superior de un barco atracado al puerto y, por otro panel sobre cuyo fondo blanco resaltan, en rojo y negro, los angulosos caracteres de las letras que componen el título del ballet, resulta evidente que tanto con las formas como con los colores creados y elegidos por Shahn se incorporaron a la coreografía elementos que determinaron su sugestiva atmósfera, que describieron su ambiente y que lo animaron en una forma particular, especialmente uno de los paneles de inspiración kleeiana. Porque, si en el caso de los "cuadrados y rectángulos mágicos" del genial Paul Klee, él quiso que éstos se convirtieran —al observarlos— en campos floridos o en ramos multicolores, en la equilibrada y armónica composición colorística de Ben Shahn, tales rectángulos multicolores sugerían rascacielos iluminados.

Agréguense, todavía, a los escenarios, los colores de los trajes ideados por Shahn (simples y normales mallas y los "sweaters" usados durante los ejercicios habituales), los cuales, de las tonalidades pálidas del primer cuadro, fueron avivándose, de un cuadro al otro, hasta estallar, al fin, en los más encendidos tonos de toda la gama colorística, y todos ellos combinados —naturalmente— por el ojo, el gusto y el criterio estético de un Ben Shahn.

En cuanto a la bella partitura jazzística de Robert Prince —ejecutada por la Orquesta Filarmónica de Trieste, bajo la dirección de Werner Tornakowsky—, su feliz inventiva melódica, la variada gama colorística de su audaz armonía y la vitalidad derivada de sus elementos rítmicos, no sólo acompañaron la acción danzada y la acentuaron, sino que determinaron su emotividad e intensificaron su dinamismo.

Finalmente, se puede decir que si bien es cierto que tanto la danza como la música y los escenarios de este ballet representan, cada una por separado, la creación de artistas audaces, innovadores y ricamente dotados, es realmente en la completa coordinación de sus esfuerzos, en la perfecta sincronización de su pensamiento artístico y, sobre todo, en la generosa veta de este nuevo yacimiento de material de inspiración artística que ellos explotan, y en su original forma de expresión, donde hay que ir a buscar el secreto de la atracción y del poder de comunicación que este ballet posee.

*The afternoon of a faun.* Inspirada en la homónima partitura de Debussy, esta coreografía se reduce a un dúo que tiene lugar en una



academia de danza, durante una de las pausas de los habituales ejercicios y ensayos. Caracterizado por su forma concisa y cristalina, este ballet se vale de una técnica, que acusa su procedencia clásica, para relatar y exhibir sintéticamente un fugaz encuentro sentimental entre dos alumnos de la escuela de danza.

El escenario de Jean Rosenthal —transparente y luminoso—, ideado y realizado con estudiada simplicidad y economía de medios, consta de dos paredes, una, con una puerta —de la cual no se puede prescindir, ya que a través de ella debe penetrar al escenario la protagonista, quien, con su llegada, despierta al bailarín (su “partner” en el dúo danzado) que se reposaba de la fatiga de la lección precedente—, y la otra, una pared, también de color claro, cuya uniformidad es interrumpida con una oscura línea transversal, que representa la barra, donde los alumnos de la academia efectúan sus ejercicios balletísticos.

Es ahí, en ese ambiente totalmente desprovisto de elementos superfluos, donde se desarrolla este sumario ballet, construido con los movimientos estrictamente indispensables, o sea, sólo con aquéllos absolutamente necesarios para expresar sin circunloquios —en forma exacta y veraz— los sentimientos de los protagonistas Wilma Curley y Jay Norman —meritorios bailarines e intérpretes—, quienes viven en las tablas esta aventura mímica, que ofrece otra de las pruebas de la versatilidad del pensamiento artístico de Robbins.

*The concert.* La gracia y el “humour” que animan este ballet —de corte netamente clásico, tanto en su invención como en su ejecución— y la frescura de las ideas que en él Robbins prodiga, sirviéndose, con sutil ironía, de varios trozos de Chopin, hacen de esta coreografía un “divertissement” de refinado gusto y exuberante de imaginación.

Este concierto danzado “según la forma en que el auditor interpreta los diversos trozos chopinianos”, mostró el rico ingenio del coreógrafo, a la vez que las dotes artísticas de los jóvenes componentes de este cuerpo de baile, cuya homogeneidad permite a cada uno de ellos sostener papeles solistas de serias exigencias formales e interpretativas, ya sea que se trate de ballets de técnica clásica, moderna o de “jazz”. Fantasiosos de diseño y color —y recordando ligeramente los arabescos matissianos y la fina y nerviosa línea de los dibujos de R. Dufy—, los decorados de Saúl Steinberg, en un feliz acuerdo con los ingravidos y humorísticos trajes de Irene Scharaff, realizaron el clima pleno de “esprit” creado por Robbins con su “interpretación” de la música de Chopin.

# HACIA UNA CONCIENCIA AMERICANA EN LA MUSICA

por

*Gilbert Chase*

(Epílogo del libro *Introducción a la Música Americana Contemporánea*, próximo a publicarse por la Editorial Nova, Buenos Aires)

En el curso de nuestra pequeña crónica sobre la música contemporánea en América, se ha hecho evidente la preocupación general de los compositores americanos por el llamado "nacionalismo musical". Sea la posición de ellos afirmativa o negativa, en pro o en contra, este tópico es siempre el eje de toda discusión sobre el pasado, el presente y el porvenir de la música americana.

Empero, el nacionalismo musical no es un fenómeno exclusivamente americano. Ocupa esta tendencia un lugar importante y bien definido dentro de la historia musical europea, siendo ella ligada especialmente al Romanticismo y sus consecuencias. Para Chopin y Liszt, por ejemplo, el aflujo romántico era inseparable del sentimiento patriótico, y así iba a ser, más tarde, para un Edvard Grieg o un Jean Sibelius, continuadores de la tradición romántica en sus respectivos países. En España —para tomar como ejemplo un país donde el nacionalismo musical ha tenido papel preponderante— esta tendencia se vincula a un impulso general de renovación en todos los campos del espíritu, de modo que el movimiento iniciado musicalmente por Barbieri y Pedrell, y continuado por Albéniz y Falla, se desarrolla paralelamente al resurgimiento creador en las artes plásticas y en las letras.

La vigencia del nacionalismo musical en la música contemporánea es atestada (citamos solamente dos casos culminantes) por la obra y la influencia de compositores como Bela Bartok y Manuel de Falla. Si tomamos como ejemplos paradigmáticos las últimas partituras de estos compositores, digamos el Concierto para Clavicembalo de Falla o el Tercer Concierto para Piano de Bartok, es evidente que nos encontramos con obras que están muy lejos de conducirnos hacia aquel "localismo" o estancamiento que se ha reprochado al nacionalismo como tendencia

estética. El crítico inglés Norman Demuth ha dicho que la música de Bartok "es universal, porque representa una faceta del europeísmo". Este último vocablo nos suena extraño, porque no acostumbramos emplearlo en América. Pero, si a cada rato estamos hablando de "americanismo", ¿por qué no hemos de decir "europeísmo"? Y no sólo decirlo, sino también pensar en lo que significa, especialmente para nosotros, los americanos. Creo que Leopoldo Zea lo ha dicho todo en una frase perspicaz: "... el universalismo de que siempre hace gala Europa, no es sino una forma de justificación localista con exclusión de otras corrientes culturales que no se adaptan al punto de vista europeo"<sup>1</sup>. ¡Ahí está la cosa! Nosotros, los americanos, cuando decimos "universalismo", pensamos "europeísmo". Debíamos, al contrario, pensar que el "europeísmo", lo mismo que el "americanismo", es sólo una faceta del universalismo. El hecho de que la cultura europea sea mucho más antigua y más cargada de valores tradicionales que la nuestra, no debe por un solo momento ocultar la necesidad que tenemos, el deber moral, de realizar nuestro aporte a la cultura universal como una faceta —la americana— de la gran cultura Occidental, cuyos valores se están rápidamente esparciendo por el mundo entero.

(1953)

Escuchemos la sagaz palabra de Leopoldo Zea sobre este problema fundamental de la cultura americana: "Ambos, el europeo y el americano, se encuentran sin *suelo* en qué apoyarse, en una situación de plena problematidad, ambos tienen necesidad de continuar elaborando una cultura; pero ahora, el americano no puede permanecer al abrigo de la cultura europea, de lo que haga el hombre de Europa, porque ahora no existe tal abrigo, no hay otra cosa que problemas, vacío, y sobre el vacío no se puede existir ... De aquí que el americano no pueda seguir apoyándose en la cultura europea, sino que, al igual que el europeo, tendrá que buscar nuevas soluciones, nuevos puntos de apoyo, y esto tendrá que hacerlo por sí mismo."<sup>2</sup>

Si aceptamos esta premisa (que a mí me parece completamente válida), resulta que el estado "normal", necesario, de la música contemporánea americana es el de *una situación de plena problematidad*<sup>3</sup>. Esta problematidad nace de la necesidad de buscar nuevas soluciones y nuevos puntos de apoyo para realizar nuestra tarea cultural y cumplir con nuestro destino histórico. Si estas nuevas soluciones y puntos de apoyo no pueden hallarse en la cultura europea, ¿dónde han de encontrarse? Es evidente que no han de encontrarse en ninguna parte, sino que tenemos que hacerlos nosotros mismos, forjarlos de la propia experiencia ameri-

cana, y siempre dentro del espíritu de traer un aporte a la cultura occidental, a la cual pertenecemos como americanos, y por ende a la cultura universal, a la cual también pertenecemos en nuestra calidad de seres humanos.

Si examinamos la posición estética de los principales compositores americanos en vista de lo expuesto en estas páginas, podemos establecer ciertas distinciones que tal vez nos ayudarán a aclarar la situación problemática de la música americana contemporánea. Vamos a pasar revista a algunas declaraciones de músicos americanos, sobre el nacionalismo o el americanismo musical, para tener así una breve pero representativa antología de ideas acerca del problema fundamental que nos ocupa. Nuestras primeras citas serán tomadas de un libro titulado *Compositores americanos sobre música americana*, publicado en 1933<sup>4</sup>. Dejemos la primera palabra a un compositor desaparecido, el cubano Amadeo Roldán.

"Siendo yo un compositor americano (dice Roldán), mi propósito es, desde luego, lograr en primer término una producción netamente americana en la sustancia; completamente aparte del arte europeo; un arte que podemos llamar nuestro, continental, digno de ser universalmente aceptado no a causa de sus cualidades exóticas... sino por su verdadera significación, su valor intrínseco como una contribución del Nuevo Mundo al arte universal... Un esfuerzo genuino debe hacerse para estudiar, desarrollar y hacer del folklore de nuestros países algo viviente; no con el propósito de crear una música local o naturalista, sino encaminado hacia lo universal, hacia un arte ilimitado. Para ésto, el compositor necesita tener un conocimiento completo de nuestros medios americanos de expresión y de sus posibilidades... Viejas técnicas y viejos procedimientos no corresponden a las ideas de nuestra generación ni a nuestra actitud frente a la vida y al arte, especialmente la de los compositores americanos; somos hijos de los antiguos maestros, pero estamos muy lejos de ellos en el tiempo y en el espacio... Como músicos americanos, tenemos un fondo melódico y rítmico tan rico y tan variado como el de los países europeos. Hagamos un arte continental... y presentemos al mundo artístico un arte que sea genuinamente americano."

Viene ahora la palabra del compositor norteamericano Roy Harris: "La música nunca ha tenido ni jamás tendrá valor para la sociedad entera cuando no se haya creado para un pueblo y como expresión cultural auténtica y característica de aquel pueblo. La historia nos revela que la gran música sólo se ha producido por recios individuos que echaron profundas raíces en el suelo de la sociedad que aceptaron como suya. Después

que una música haya sido creada y tradicionalizada, se hace la posesión común de todas las civilizaciones. Se añade al acervo cultural de la raza humana como una documentación que demuestra el ámbito emocional y la habilidad intelectual de un pueblo."

Habla ahora el mexicano Carlos Chávez: "Los músicos de México deben conocer nuestra tradición, porque hasta el día en que la conozcan, nuestros compositores no escribirán música mexicana, y continuarán diciendo que tenemos que seguir la tradición europea ya que la tradición mexicana no existe. Los músicos profesionales continuarán sus cursos de composición de nueve años, enseñando a nuestra juventud las reglas de los conservatorios franceses y alemanes. Continuarán haciéndonos creer que la música es Bach o Beethoven. Irán destruyendo en la juventud toda fuerza nativa, aniquilando toda expresión de las cualidades naturales que son peculiares a esta raza y a este país."

Escuchemos a continuación la palabra del compositor brasileño Camargo Guarnieri: "Música brasileña. Sí, de cualquier forma y por todas las formas, tenemos que trabajar una música de carácter nacional. Es una cuestión de honestidad, y sobre todo una cuestión de integridad. El músico no es un *dilettante* que crea para el placer de jugar o inventa por el egoísmo de representarse a sí mismo. Hay una sujeción maravillosa del artista o todo cuanto le rodea y que, por la síntesis y la confesión beneficiantes del arte, él debe transportar hasta un mundo más real y eterno que la fugaz realidad. Sin esta correlación íntima del artista y del mundo que le hizo, y en que vive, el creador no está completo. Podrá ser un eco de voces distantes y desgarradas, no será jamás una voz viva y necesaria." <sup>5</sup>

Desde el Perú nos habla el compositor Enrique Iturriaga: "¿Por qué hablar de música peruana? ¿Por qué ese nacionalismo cuando el mundo tiende, cada vez más, a unificarse culturalmente? ¿por qué, pues, querer 'particularse' en lugar de 'universalizarse'? Un ser es más universal en cuanto se realiza más totalmente; en cuanto son puestos en juego todos sus elementos más íntimos; en cuanto es más él mismo. Así, definimos un objeto sólo cuando conocemos todas sus cualidades. Definirlo es, pues, conocerlo. En igual forma se podrá ser peruano, cuando se sepa cuáles son las condiciones para serlo. Y esto sucederá cuando todos los elementos que lo integren funcionen plena y libremente. Entonces, siendo lo más posiblemente peruano se es más universal... Sólo un profundo conocimiento de la técnica musical y una sólida formación peruana que incluya la comprensión de nuestros problemas espirituales con toda honestidad, podrá permitir la libre expresión musical, en un idioma capaz de alcanzar una elevada posición en el conjunto universal." <sup>6</sup>

El compositor panameño Roque Cordero nos dice: "Si el compositor es sincero consigo mismo y con sus semejantes —cualidad esencial del verdadero creador— su música, por ser suya, presentará características nacionales más o menos claras —figuras rítmicas, giros melódicos, etc.— sin que ésta resulte obra local. En este caso, el autor, sintiendo intensamente la música de su tierra, creará una obra con fuerte raigambre nativa, pero con un mensaje espiritual que hable al universo, obteniendo así un arte nacional sin ser nacionalista en el sentido estrecho del vocablo." <sup>7</sup>

Dejemos que sea portavoz de los compositores chilenos a don Domingo Santa Cruz Wilson: "Una característica que nos une a todos es la idea de que 'música chilena' no va aparejada a ponerse manta y espuelas de 'huaso'... Hemos hecho música simplemente, lo mejor que nos ha sido posible; nuestra música por fuerza resultará chilena, diversa de la de un francés o de un alemán en la medida en que nos diferenciamos de ellos, aunque las técnicas se asemejen... Así nuestra música será chilena lo mismo que nuestro hablar es castellano, sin que por eso se nos confunda con un español ni con otras naciones hermanas de América... Así también nuestra música, que se asemeja a la de los países europeos, será reconocida desde fuera cuando se la coteje con otra; y no por su exotismo, lo que en Chile sería falso, sino porque ella refleje el modo de ser, el sentido de humor, la nostalgia montañesa, la tolerancia, en fin, los caracteres en que los chilenos nos parecemos y nos hermanamos sin distinción de regiones ni de clases sociales; el ritmo interior, si se puede decir." <sup>8</sup>

Los portavoces del "Grupo de Renovación Musical" de Cuba, a pesar del presunto academicismo de su líder Ardévol, insisten en la importancia fundamental del elemento popular en la creación musical artística. "Creemos —dicen— que la idiosincrasia sonora de la música culta cubana está realizada." ¿Y cómo se realiza esta idiosincrasia sonora? Mediante la "presencia auditiva interna" que es "la imagen sonora que juega en la sensibilidad del individuo, imagen que, por la afinidad apuntada, crea una idiosincrasia sonora común, que da al compositor su presencia auditiva propia." Toda música, por individual que sea el estilo propio del compositor, debe tener un profundo sedimento nacional. Entonces, "Está claro que la presencia auditiva interna capaz de generar una música *de idiosincrasia fiel al ser nacional*, solamente es posible advertirla en individuos *cuyas raíces* no reciban otra savia que la que es producto de los actos de creación popular, aunque sea indirectamente..." Difícil es seguir la trama de este argumento fuera de su contexto completo, por ser

tan cargado el pensamiento y tan abstracto el lenguaje. No obstante, se deduce que la meta es siempre lograr en la creación musical una "idiosincrasia fiel al ser nacional", y que la savia popular, en forma directa o indirecta, es imprescindible para tal fin.

Ahora bien; intentemos hallar los hilos de unidad en estas declaraciones, si es que los hay. Uno, por lo menos, salta a la vista. *Es el anhelo de universalidad*. Todos están de acuerdo en que la meta debe ser un arte de valor universal. Nadie quiere el localismo por sí mismo. Con lo cual se confirma el dictamen de Zea: "No hay que considerar lo americano como un fin en sí, sino, por el contrario, como un límite y punto de partida para un fin más amplio." <sup>9</sup> Ese fin más amplio es el arte universal.

Creo que podemos deducir también que hay común acuerdo sobre la necesidad de llegar al arte universal mediante la expresión de lo nacional. En rigor, nadie niega la validez, la necesidad misma, de lo nacional; sólo hay discrepancia sobre el modo de realizar lo nacional en la música artística. Los chilenos rehusan ponerse manta y espuelas de *huaso*, mientras que los argentinos se complacen en lucir prendas de *gaucho*. Algunos creen que la salvación está en el folklorismo, y otros lo rechazan. Pero todos están de acuerdo en que la música tiene que expresar, de un modo u otro, el carácter nacional de la cultura en que nace y vive y de cuyas raíces históricas se nutre. Un análisis más profundo nos revelaría que la posición estética de los músicos más representativos de cada país es el resultado inevitable del conjunto de factores históricos, demográficos, y políticos que han contribuido al proceso cultural de las respectivas naciones. Así, Santa Cruz tiene completa razón al decir que en Chile el exotismo musical sería falso; sin que por eso sea falso en México o en Brasil, países cuya formación histórica, demográfica y cultural es muy distinta a la de Chile. Este análisis histórico-cultural corresponde a un libro más extenso, que pensamos publicar algún día bajo el título de *Historia Musical de los Pueblos Latinoamericanos*, o sea, una interpretación historicista de la música americana.

Antes de concluir este resumen de puntos de vista sobre la música americana y el americanismo musical, queremos dar la palabra otra vez al maestro Carlos Chávez; y esto porque la primera declaración que citamos de este músico fue escrita hace ya un cuarto de siglo, en lo que podríamos llamar "la época heroica" del nacionalismo musical, que sería como la época de las luchas por la independencia política en la historia americana. En aquel entonces todo el afán revolucionario americanista, era el de independizarse del tutelaje europeo, de quebrar la hegemonía de los con-

servatorios alemanes, franceses e italianos. Ahora, cuando nos damos cuenta que ya no podemos apoyarnos más, aunque lo quisiéramos, en la "vieja y buena" cultura europea, la cuestión preponderante se transforma, o se plantea con otros énfasis. Antes, la llamada era para libertarse de Europa; ahora la pregunta es, "¿Qué hacemos con nuestra libertad?" O dicho de otro modo, ¿cómo cumpliremos con la responsabilidad que la historia nos ha puesto encima, de hacer *nuestro* aporte a la cultura universal? Libertad implica responsabilidad, y ahí está toda la problematización de la creación musical en América. Pero volvemos al pensamiento de Chávez, tal como lo expresó en un artículo sobre "Arte Americano" publicado en 1954<sup>10</sup>. Dice el músico mexicano:

"Aunque muchos de los habitantes de América, sobre todo en la América Latina, seamos indios o mestizos, somos herederos de la cultura Occidental, tanto como un europeo; no es cuestión de nuestra preferencia, pues no podríamos renunciar a la herencia, aunque quisiéramos... Somos, pues, una rama americana de la cultura Occidental. Somos la misma cosa, con un matiz nacional, con un fondo histórico-geográfico propio... Importa insistir en esto porque han habido dos posiciones extremas, a mi entender tan equivocada la una como la otra; la indigenista que quiere hacer de los países americanos países exóticos y aislados, y la hispanista o extranjerista, que niega o menosprecia el elemento histórico-geográfico del país en favor de un servilismo ciego a otra localidad, España o Francia... Buscar la originalidad de un arte propio por los caminos de la limitación, es tan suicida como imposible... Por esta razón ha sido un error buscar la originalidad del arte americano por los caminos del 'nacionalismo' inspirado en el localismo y la limitación... El arte es, esencialmente, una expresión individual, y, es claro, el individuo es hijo de su colectividad, de su medio, de su tradición... Se trata de un problema de individuos; de individuos dueños de una capacidad singular, especializada, y superior. A mi entender, sólo un sentido universalista podrá producirlos."

En esta declaración de principios del compositor mexicano, fruto de la plena madurez de su experiencia y pensamiento (harto distante de las ideas revolucionarias de su juventud), encontramos aquella *áurea mediocritas*, aquel juicio ponderado, que puede servir como punto de resolución para las aparentes discrepancias de las opiniones y los diversos puntos de vista citados en este Epílogo. Podríamos resumir esta posición estética con dos palabras: ni imitación ni limitación. Del arte propio al arte universal. Y el proceso histórico de la creación musical americana



podría resumirse por una trayectoria que va desde el *nacionalismo* a lo *nacional*. En la mayoría de los casos el nacionalismo es una etapa superada; mientras lo nacional, precisamente porque su meta es lo universal, queda como posibilidad ilimitada; o mejor dicho, limitada sólo por las dificultades inherentes a la situación actual de la música americana, que a veces impiden el pleno desarrollo de las posibilidades creadoras del compositor americano<sup>11</sup>. Vencer estas limitaciones es la tarea que corresponde a nuestras generaciones.

<sup>1</sup> *América como conciencia* (México, D. F., Ediciones Cuadernos Americanos, 1953), p. 20. Este libro de Zea me ha sido sumamente útil para aclarar los problemas de la cultura americana.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>3</sup> Cabe recordar las palabras de Américo Castro: "En la expresión de vida lo rigurosamente definible cuenta menos que su sentido y su valor, siempre problemáticos". Sobre este tema, véase mi trabajo, "Problemática de la música americana actual", en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, N° 30 (París, 1958).

<sup>4</sup> *American Composers on American Music*, publicación dirigida por Henry Cowell y editada por la Stanford University Press. En el caso de las declaraciones de los músicos latinoamericanos publicados en este libro, no teniendo a mano los originales, he tenido que traducir del inglés al castellano. Por tanto, pueden no ser sus palabras exactas; pero no hay duda sobre el sentido general.

<sup>5</sup> Alocución sobre *Música brasileira*, citada por Renato Almeida, *Historia da música brasileira*, 2ª ed., (1942), p. 476.

<sup>6</sup> En *Buenos Aires Musical*, Año XII, N° 197 (1º octubre de 1957), p. 13.

<sup>7</sup> En *Clave*, *Revista Musical Venezolana*, Año VI, N° 5, (abril de 1957), p. 13.

<sup>8</sup> En *Buenos Aires Musical*, número citado, p. 7.

<sup>9</sup> Zea, *op. cit.*, p. 12.

<sup>10</sup> En *Polifonía*, *Revista musical argentina*, Año IX, N.os 79-81 (marzo-mayo 1954), pp. 15-66.

<sup>11</sup> Sobre estos problemas, tratados en forma precisa y concreta, véanse los siguientes trabajos: "Problemas del compositor americano", por Luis Sandi, en *Nuestra música* (México, D. F.), Año VII, N° 25 (1952); y "Los problemas del compositor latinoamericano", por Carlos Chávez en *Buenos Aires Musical*, número citado, p. 1.

# CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

## IV

### *Problemas morfológicos, semánticos y expresivos de la polifonía*

#### a) Lo específico de este recurso. Lo genérico.

El campo musical presenta un aspecto compacto de interacciones. Para su estudio es necesario, por lo menos en ciertas etapas, agrupar claramente los factores. Las especies resultantes cuando son homogéneas, permiten estudiar con provecho las interacciones.

La polifonía y su técnica, el contrapunto, constituyen probablemente uno de los casos más claros dentro de los factores que integran el complejo musical. Ninguno como ellos tuvo tanta suerte en su desarrollo y obtuvo tan prolongada eficacia.

Del género musical destacamos con facilidad una especie polifónica, caracterizada por la problemática que trata. La superposición coordinada y expresiva de monodias. Sin embargo, al poner en práctica la técnica resultante, vemos a la especie invadir otros aspectos del género. La mayor parte de los teóricos tratan de separar celosamente la técnica contrapuntística de la armonía, pero de esta actitud sólo sale un espejismo. Lo que se logra es, cuando más, un predominio de lo horizontal sobre lo vertical, pero en ningún caso la exclusión de esto último. Lo específico en el contrapunto no es un hecho absoluto o resultante real de superposiciones monódicas. Es, desde su más primitivo origen, una tendencia a la coordinación simultánea de monodias con ineludibles compromisos verticales. En otras palabras, la polifonía posee desde su comienzo, además de su problemática horizontal, una vertical o armónico-funcional. Demás está reafirmar que la polifonía, al igual que los otros recursos musicales, funciona de acuerdo a principios lógicos y psicológicos fundamentales.

#### b) Visión crítica de su actual estado académico. Aspectos analítico-sintéticos.

Una de las didácticas que en su tiempo alcanzó un mayor grado de eficiencia, fue la del contrapunto. Este hecho no impidió, sin embargo, que la mayor parte de los tratadistas excluyeran de sus escritos los razonamientos fundamentales que la justifican. El mayor misterio envuelve los conceptos más elementales de esta disciplina:

¿Por qué se eluden los paralelismos en consonancias perfectas?

¿Por qué se evita el tritono, como intervalo melódico y como intervalo armónico?

¿Por qué se va de la tercera mayor a la quinta?

¿Por qué, de la tercera menor al unísono?

¿Por qué, de la sexta mayor a la octava?

¿Por qué es disonancia la cuarta justa?

¿Qué problema resuelve el contrapunto nota contra nota?

¿Cuáles otros problemas resuelven las otras especies?

¿Qué efectos producen los cambios de "tempi" en las reglas?

¿Cuáles otros cambios se notan al variar las tesituras y las distancias?

¿Qué reglas lógicas rigen al contrapunto florido?

Todas estas dudas se agravan al penetrar en el campo contemporáneo:

¿Qué rige al contrapunto politonal?

¿Qué al serialista?

¿Cuál es su didáctica?

Si se mira con toda la calma que requieren los momentos graves el campo de la academia polifónica de la actualidad, nos asaltan severas dudas de que llegue realmente a sistematizarse. Cada vez más nos hundimos en una diferenciación creciente, de la cual no surge todavía un buen manojito de principios fundamentales útiles a todos. ¿Por qué hemos llegado a este estado? Porque los tratadistas no han desplegado la necesaria actividad en el campo de la gramática general de la música. Crean gramáticas para el momento, y, lo provisorio no puede servir para siempre. Todas las otras preguntas también tienen respuesta. Lo que falta es un texto que las organice y desarrolle.

Intentemos responder por orden:

¿Por qué se eluden los paralelismos en consonancias perfectas? Porque la polifonía se basa en la independencia de las voces y las consonancias perfectas o "sinfonías" según la teoría pitagórica, unen hasta tal punto los sonidos integrantes que, resultan o consueñan en un tercero. Mal pueden diferenciarse o individualizarse en la práctica, líneas, voces o partes que marchen en la misma dirección, máxime si lo hacen a intervalos que las amalgamen hasta el punto de confundirse en una sola.

¿Por qué se evita el tritono, tanto en intervalo melódico como intervalo armónico? Porque es una disonancia en un campo en el que lo estable está representado por el acorde perfecto mayor y los intervalos

pitagóricos y porque su resolución o marcha hacia un intervalo estable está sujeto a un cúmulo de reglas tradicionales, en las que se opone lo melódico a lo armónico-acústico:

a) Uno de los sonidos integrantes del tritono tiende a subir y el otro a bajar. El que sube, como sensible, y el que baja, como séptima de la dominante sin fundamental. Todo ésto se basa en que la fundamental resultante del intervalo se asemeja a la de una dominante con séptima;

b) Las propiedades de resolución del tritono se oponen a la mayor parte de los "tonos" antiguos y medievales, porque contradicen sus "finalis". Cuando más, un tritono, reconoce, según su estado o inversión, dos posibilidades de resolución regular. Se ha llamado a este intervalo "intervalo neutro"; lejos de serlo es sólo de doble resolución. Las leyes acústicas, omnipresentes en la experiencia musical, son una constante "mayorizante" en la evolución de la historia musical, y

c) En resumidas cuentas, el tritono tiene un comportamiento armónico cualquiera que sea la textura a que pertenece, si polifónica, horizontal; si armónica, vertical. Su uso en un modo o Tono que no sea el Jónico (de Glareanus) es equívoco y, por lo tanto, contra-indicado.

¿Por qué se va de la tercera menor al unísono? Ahora podemos decir sin rodeos que es debido a que su fundamental resultante corresponde a la de la dominante del tono que representa el unísono. Siempre nos referiremos a dominantes sobre el quinto grado de un tono cualquiera, porque éste es el primer armónico distinto y, por lo tanto, el más destacado entre las "no tónicas".

¿Por qué debe pasarse por la sexta mayor para llegar a la octava? Porque en este caso como en el anterior, la fundamental resultante lo es de la dominante respectiva (armónico-acústica no modal), y la función de reposo más cercana se encuentra en el acorde que se construye cinco grados más abajo. Las fundamentales tienden a moverse en el orden descendente de la escala de los armónicos y el resto de las voces lo hacen según el sentido de la menor distancia. La sensible sube, porque (en la finación acústica que la origina) sus frecuencias están en la razón de 15/16. Esto es, lo más cerca en el sistema diatónico o temperado, que se puede estar.

¿Por qué es disonancia la cuarta justa? Porque en un régimen en que las disonancias se miden por la diversidad de armónicos y las consonancias por los armónicos comunes, este intervalo, especialmente cuando

está en disposición abierta, disuena de manera que los armónicos generados por la nota inferior (que son más fuertes) no coinciden con la nota superior que, a su vez, produce armónicos que tampoco coinciden (con los inferiores o más destacados) con aquéllos.



Esta situación obliga a preparar y resolver la cuarta justa (como lo que es en este caso) como una disonancia. En cambio, una cuarta que integre un acorde de manera que ninguna de sus notas esté en el bajo, cae dentro del régimen predominante de consonancias y disonancias generado por aquél (bajo).

¿Qué problema resuelve el contrapunto nota contra nota? Esta especie determina regularmente ritmo, consonancia y tipo de intervalación horizontal. Si recordamos lo dicho en nuestro segundo artículo sobre la regularidad, podremos afirmar que los elementos libres, en este caso las trayectorias en relación a las tésituras, son los únicos en los que se puede ejercer algún efecto artístico. Es, por lo tanto, un ejercicio de superposición casi pura de trayectorias, el contrapunto nota contra nota. En aquellas (trayectorias) residirá, pues, la belleza de los ejercicios y en ellas (sólo en ellas) podrá exteriorizarse la personalidad del alumno.

¿Cuáles otros problemas resuelven las otras especies del contrapunto? Con excepción del contrapunto florido, todas las especies de esta disciplina plantean problemas de trayectorias simultáneas diferenciadas. En cuanto al contrapunto florido, éste propicia de una manera indirecta (en los textos tradicionales) la imitación libre.

Nota: Es obvio que para realizar buenos contrapuntos es necesario saber, a ciencia cierta, dentro de un estilo determinado, qué es lo que se entiende por una buena línea, monodía o parte. De otra manera, falta (como es habitual en los tratados del ramo) el elemento más importante. Paul Hindemith, en su tratado de "Técnica de la Composición Musical", plantea el problema, pero con un rigor dogmático que impide una aplicación generalizada de sus aseveraciones. Además, su concepto de riqueza melódica se plantea en el campo armónico-melódico, alejándose así de una horizontalidad más pura.

¿Qué efectos producen los cambios de "tempi" en la regla? Una regla sólo se justifica cuando se la puede controlar. Por lo tanto, es imprescindible determinar qué es lo que realmente se oye al variar los "tempi", porque sólo ello podrá ser controlado. Aquí vemos de nuevo cómo "La cuestión de la Regularidad" de nuestro segundo artículo es inevitable. Nada verdaderamente científico se ha hecho por sanjar la cuestión de las variaciones agógicas en el campo contrapuntístico. Sólo hay unos pocos experimentos y cual de todos más arbitrarios.

¿Cuáles otros cambios se notan al variar las tesituras y las distancias? Las disonancias se relajan al separarse en sucesivas octavas sus integrantes. Otro tanto sucede al subir progresivamente una disonancia. Una consonancia, en cambio, pierde sus cualidades al pasar al registro grave y subgrave. Otra vez, la ley de los armónicos nos muestra que las densidades sonoras pueden crecer normalmente hacia el agudo y aminorarse hacia el grave.

¿Qué reglas lógicas rigen al contrapunto florido? En esta especie que es como la síntesis libre de las otras, lo más que se ha hecho es dar recetas para obtener una continuidad rítmica. Reglas lógicas (que no mecánicas) no se dan. Estas tienen que seguir los mismos principios gramaticales válidos para los conjuntos y elementos de cualquier medio expresivo (ver segundo artículo).

¿Qué rige al contrapunto politonal? Aquí, como en toda la música, las reglas proceden de fuentes acústicas, psicológicas e históricas. Las superposiciones tonales más aceptables son las que más se acerquen a ejes que proceden de relaciones sencillas (del comienzo de la escala de los armónicos). Bastante aceptables, también, pueden ser las superposiciones que, por circunstancias de tesitura, timbre y textura, eviten confusiones. Otra clase de superposiciones que pueden constituir base para la formación de reglas, provienen de la acumulación de casos parciales observados en este sentido en épocas pasadas que permanezcan activos en el oído standard. Recordemos aquí los estudios hechos por Darius Milhaud, sobre la politonía en la obra de Juan Sebastián Bach.

¿Qué rige al contrapunto serial? Si pensamos en un contrapunto nota contra nota de acuerdo a la técnica dodecafónica, encontraremos que el campo electivo queda reducido al subir o bajar de los vectores y a las distancias relativas de las partes que permiten controlar los grados de disonancia y consonancia de los intervalos armónicos. Se pueden obtener ejercicios tensos o distensos con bastante homogeneidad, por lejos de las posibilidades comunes de la música vocal. Si se trata de vigi-

lar la conducción de las voces, las posibilidades son escasas, pues sólo hay movimientos directos y contrarios. En aquéllos, toda marcha en el sentido creciente de la consonancia tiende a oírse como paralelismo oculto. La conducción gradual algo puede obtener seleccionando oportunamente la inversión del intervalo o los intervalos que entren en juego. Krenek algo trata de plantear, tendiente a fundamentar una didáctica sistemática de un contrapunto dodecafónico, pero no logra su objeto. Todo ejercicio fructífero surge, hacia el plano estético, desde las posibilidades electivas de un campo regular.

¿Cuál es la didáctica serialista? Hasta aquí abarca sólo la construcción de series y su manipulación modal. Nada hay sobre su manejo lógico ni sobre su campo de acción psicológico-elemental. Sin embargo, salta a la vista que, sin conceptos claros de disonancia y tensión melódica no se puede hacer nada serio. Menos aún sin conceptos de tensión rítmica. Obvio es que las técnicas manipulativas del serialismo, hasta aquí, son aparatos ciegos. Sin embargo, podemos dar reglas; los ritmos que guardan entre sí razones sencillas, son distensos; también son distensos los ritmos homogéneos. Otro tanto se puede decir de los sistemas interválicos. No cabe la menor duda de que es imprescindible que una didáctica cualquiera debe iniciarse por la formación de conjuntos homogéneos para luego entrar en la producción de los heterogéneos.

Para cerrar nuestra argumentación, debemos agregar que las últimas tendencias poseen tal cantidad de automatismos sin control psicológico posible, que urge levantar una voz para proteger el valor idiomático de la música. Además, no basta el comprobar que tal o cual objeto sonoro es audible; es necesario también el poder construir una clase de él y relacionarlo con otros que guarden, con sus características específicas, "proporciones previstas" de tensión creciente o decreciente, y/o que determinen sucesiones voluntarias o elegidas de análisis o síntesis.

Lo que está pasando en el presente en las tendencias de la vanguardia (especialmente las europeas) es una lamentable sustitución de la "composición" (entendida como expresión) por diversos sistemas, por demás aleatorios, de descubrir sin llegar a manejar. El compositor es principalmente un espectador de lo que producen los mecanismos de que dispone. La estética tiende a sustituir al artista. Si damos los datos a una máquina, ¿qué hará aquél?

¿Cuándo empezarán los músicos a recuperar una didáctica al servicio de la expresión? ¿Cuándo tendremos "nuestro" contrapunto?

## ANÁLISIS

Dentro del análisis de la obra polifónica podemos distinguir dos aspectos fundamentales:

- a) el análisis de la textura polifónica propiamente tal, y
- b) el análisis de las imitaciones.

a) En la práctica analítica habitual, se confunden los términos contrapuntístico y polifónico, debiendo corresponder uno a la técnica y otro a la obra. Además, no es habitual analizar los aspectos contrapuntísticos de las obras posteriores al romanticismo, pese a las ocasionales apariciones de textos de contrapunto no palestriniano.

En el análisis voz por voz, se confunde en la mayor parte de los casos los desplazamientos propiamente monódicos con los desdoblamientos en voces aparentes. Las figuraciones armónicas que los causan son tratadas en los mismos textos, como, por ejemplo, el de Fux, en formas repetitivas y secuenciales, lo que constituye un pésimo ejemplo en su género. No es de extrañar que tales doctrinas no sirvan, en un momento dado, para explicar ciertos casos. La base del error radica en no reconocer oportunamente la calidad "armónica" de los giros horizontales. La academia ha formado al educando, principalmente para juzgar casos extremos y no le ha habilitado para oscilar, como la obra de arte lo requiere, dentro de las necesidades lógicas y psicológicas de los cambios de textura.

En los análisis de la música serial, los musicólogos se contentan con descubrir la técnica de manipulación. Nada hacen para determinar qué partes de la obra que estudian "proponen" su sentido y cuáles otras "completan" dicho sentido. Tampoco estudian la técnica de separación de los conjuntos o puntuación de la obra. No nos sorprendamos de que sus trabajos carezcan de verdaderas conclusiones sintácticas.

El análisis de la textura polifónica se practica en las academias occidentales, por separado de su función inteligible. Su valoración, por esta causa, no es nunca justa y permanece en la unilateralidad del aspecto mecánico.

b) El procedimiento general del análisis imitativo consiste en la clasificación de las mismas, según los diversos tratados de canon fuga e imitación libre. Aquí se detienen, como si nada hubiese que agregar. Pero, ¿qué funciones lógicas desempeñan las clases encontradas? ¿Cuáles son "antecedente", cuáles "consecuente"? Como se ve, el análisis es abandonado antes de tocar siquiera el "pensamiento musical". Nada sacamos con saber que una determinada imitación es estrecha, canónica o



fugada, si no sabemos, además, integrarla en un conjunto lógico con una función clara de análisis o síntesis. Todas las clasificaciones se derrumban si no calificamos lógicamente sus contenidos en homogéneos y heterogéneos (ver artículo II).

La misma nomenclatura es contradictoria en las diversas clasificaciones. El hecho que exista en boga la confusión entre fuga bitemática y fuga doble o, más en general, entre las fugas politemáticas y las múltiples, nos revela que no se diferencia bien la exposición sucesiva de temas, de la simultánea. Además, a una tal confusión sólo se llega cuando no se tiene un concepto claro de lo que es un contrasujeto. Un contrasujeto es "un sujeto" que no, por hacer de contrapunto a otro, pierde su calidad. Una fuga con un contrasujeto es la que enuncia simultáneamente dos temas (en una misma exposición), por lo tanto es doble. Ludwig Bussler encontró esta forma de clasificación, que es la única que se sostiene lógicamente respecto de la clase que representa. El análisis parece ser exclusivamente computativo, las conclusiones en otros planos se hacen esperar.

En la simple audición de obras escritas en estilo imitativo, se hace presente el hecho de que el "sentido" trasciende de una voz en otra. Un análisis de la fraseología resultante tendría que ser la preocupación gramatical preponderante de su técnica.

## PLANTEAMIENTO DE UNA NEOTECNICA

I. Formulación del sentido resultante: Para que exista una verdadera técnica polifónica es preciso encontrar una manera de obtener una resultante plausible de las superposiciones integrantes de un conjunto.

Para mayor claridad de nuestro trabajo se verán las materias en el siguiente orden:

1. Variaciones objetivas de los conjuntos y proposición de sistemas computativos:
  - a) combinación de vectores;
  - b) combinación de ritmos;
  - c) combinación de ritmos y vectores, y
  - d) combinación de consonancias y disonancias.
2. La cuestión de la regularidad en la polifonía:
  - a) regularidad en la textura;
  - b) regularidad oblicua;
  - c) regularidad imitativa;

- d) regularidad funcional, y
  - e) regularidad general de los conjuntos.
3. El problema del pensamiento lógico en la polifonía:
- a) los conjuntos sucesivos;
  - b) los conjuntos simultáneos, y
  - c) la hipótesis de la predicación simultánea.

I. Hasta el momento las variaciones objetivas de los conjuntos polifónicos han sido computadas por sistemas incompletos. Se mide los intervalos entre las voces con el objeto de establecer los movimientos subordinantes o directos. No se miden los desplazamientos del sistema resultante de la acumulación de voces. Como resultado de esto el factor mencionado queda fuera de las posibilidades de composición. En la mayor parte de los casos es manejado intuitivamente. Intentemos dar aquí algunas reglas para medir los desplazamientos de grupo:

- I) Determinación gráfica por las "medias" de los recorridos;
- II) La reducción de las medidas a las voces de "marco", y
- III) La reducción de las medidas a la voz que más se desplace:

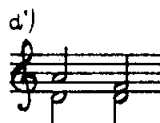
a) Combinación de vectores: Todos los desplazamientos en cuestión se pueden representar por segmentos dirigidos o vectores.

I) Si reducimos el número de las voces a dos, podremos observar en la forma más sencilla posible los casos de desplazamiento de grupo:

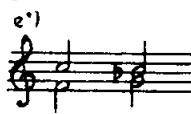
α) En algunos casos el movimiento de conjunto no presenta mayores dificultades de medición. Por ejemplo, cuando el monto de los recorridos parciales es idéntico y unidireccional;



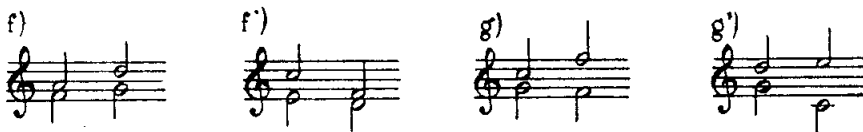
β) Otros casos presentan dudas sobre la cantidad del movimiento, pero no sobre su dirección;



γ) Otros casos evidentemente no se desplazan;



δ) Pero la mayor parte de los casos no presentan una evidencia "prima vista" del sentido y el monto del recorrido general.



Para estos casos es imprescindible computar en forma más exacta. Nos parece satisfactorio las medidas que resultan mediando de los recorridos parciales. Esto permite trazar gráficos de cómputos del orden descrito.

Hasta el momento, la academia permitía la intuición de esta clase de medidas a través de las progresiones, pero carecía de una técnica precisa para acotar.

Esta técnica se puede extender con éxito a conjuntos con mayor número de voces.

II) Al aumentar progresivamente el número de las voces, no sólo se hace cada vez más largo el cálculo de la dirección general del grupo, sino que, también, se hace claro el predominio de un par de voces. Estas son generalmente las extremas (en los artificios acústicos homogéneos) o las más potentes o características (en grupos heterogéneos).

No cabe duda que mediciones de tal índole son imprecisas y que las concesiones pretextan razones de carácter psicológico. Además, su valor es puramente sintomático, no sirve para establecer la eficacia de la redacción. No proporciona datos sobre la proporcionalidad de los estímulos y las sensaciones. La fuerza aproximativa de este sistema computativo unilateral comprueba, entre otras cosas, la importancia del factor armónico-funcional en la determinación de las medidas de conjunto.

★ III) Si además de aumentar el número de las voces, se aumenta la velocidad, es posible que se produzcan casos en que el oído sólo alcance a controlar lo más activo. Para el caso de los desplazamientos, esto es, el mayor de ellos. Este sistema es aún más impreciso que el anterior.

Nota: Todo lo observado hasta aquí, puede aplicarse a la polifonía resultante de la simultaneidad de bloques individualizados. Basta con reemplazar la palabra voz por la palabra bloque.

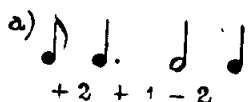
El que se establezca que los sistemas de medición II y III sean imprecisos, no los excluye de la práctica, pues son los únicos que sirven para establecer una jerarquía entre los montos objetivos y los subjetivos.

b) **Combinación de ritmos:** Desde las investigaciones de Jacques Dalcroze que se conoce bien la técnica de la determinación de los ritmos resultantes. Faltan los conceptos de:

- 1) Intervalo rítmico (usado por Boulez);
- 2) Intervalo rítmico predominante. Con esto se determinaría el intervalo rítmico de conjunto o el verdadero ritmo de conjunto, y
- 3) Ritmo predominante.

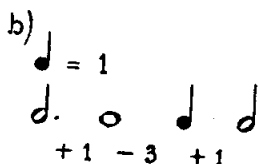
El concepto de intervalo rítmico, que formula Boulez en sus "Tres estructuras para dos pianos", vendría a prestarnos un señalado servicio.

Según este compositor, los intervalos se medirían así:


a) 

+ 2 + 1 - 2

intervalos (o diferencias) medidos en corcheas.

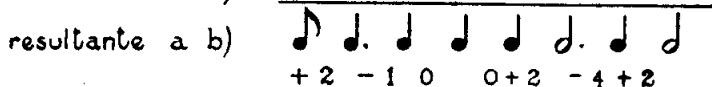
b) 

+ 1 - 3 + 1

c) ritmo resultante; 

a) 

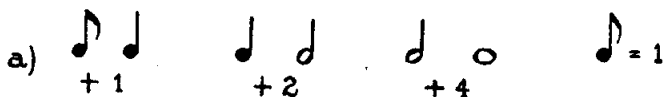
b) 

resultante a b) 

+ 2 - 1 0 0 + 2 - 4 + 2

Para todos estos casos, la medición es una diferencia y el intervalo resultante es horizontal. Desde el momento en que controlamos dos ritmos simultáneos, tenemos que admitir la existencia de un intervalo vertical. Pero antes, discutamos la técnica de Boulez.

¿Qué es lo que nos hace asociar dos ritmos como similares? ¿El que tengan una determinada diferencia cuantitativa?

a) 

+ 1 + 2 + 4

Evidentemente que no, esto sólo sucede en el caso de la identidad de los ritmos:



En cualquier tratado de teoría elemental podemos encontrar designaciones de ritmos como:

a) saltillos;



b) galopas.

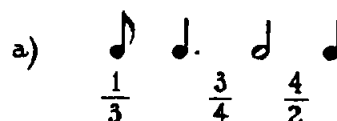


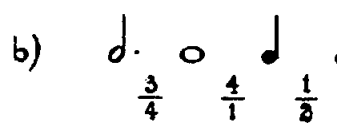
Como se ve, si se elige como unidad de medida interválica la semi-corchea, los ritmos anotados serían todos distintos. El hecho de que se les reconozca como iguales, revela que la medición debe hacerse de otra manera.


Lo que tienen de común los ritmos hasta aquí clasificados por la tradición, es el presentar la misma proporción entre los valores temporales y dinámicos componentes. Así tenemos una correspondencia entre los intervalos rítmicos y acústicos:


|   |  |
|---|--|
| 1/2, unísono, corresponde a la isocronía,   |  |
| 1/2, octava, corresponde al yambo,          |  |
| 2/3, quinta, su ritmo es,                   |  |
| 3/4, cuarta, corresponde a,                 |  |
| 4/5, tercera mayor, corresponde a,          |  |
| 5/6, tercera menor, corresponde a,          |  |
| 6/7, tercera menos que menor corresponde a, |  |
| 7/8, tercera más que mayor, corresponde a,  |  |
| etc.  |  |

Después de lo expuesto, renunciamos a medir los intervalos rítmicos por medio de diferencias. Nuestros ejemplos quedarían entonces así:

a)   $\frac{1}{3}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{2}$

b)   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{1}$   $\frac{1}{2}$

c) a)   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{1}$   $\frac{1}{2}$

b)   $\frac{1}{3}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{6}$   $\frac{6}{2}$   $\frac{2}{4}$

Encontrada una forma de medición de intervalo rítmico más adecuada a la proporción entre los estímulos y las sensaciones, podemos pasar a la discusión del intervalo rítmico vertical.

### *El intervalo rítmico vertical*

Dijimos que, desde el momento en que controlábamos dos asuntos simultáneamente, debíamos reconocer la existencia del intervalo rítmico vertical.

La diferencia entre el intervalo acústico melódico y el armónico (vertical) procede de la sucesión o simultaneidad con que se ejecutan los sonidos componentes. Dos o más sonidos tocados simultáneamente reciben el nombre genérico de acorde, por el acuerdo con que empiezan. Siempre que se piensa en un acorde se le atribuye la misma duración a todos sus componentes. Esta suposición es una falsa generalización, porque la mayor parte de los acordes poseen cualidades distintas, tanto de duración como de intensidad (dinámica) respecto de sus integrantes. Un estudio de estas diferencias como partes proporcionales, es el estudio del ritmo vertical. Esto no es difícil ni antinatural, la mente huma-

na está más habituada a controlar diferencias de duración entre asuntos simultáneos que sucesivos. Sólo la existencia del cronómetro ha podido resolver las dudas del género mencionado sin recurrir a una confrontación simultánea.

Si tomamos nuestro primer ejemplo de ritmo horizontal, lo podemos poner vertical así:

a)

o así

b)

o de otra manera.

La retrogradación de un acorde rítmico no isócrono o simétrico, resulta en un arpeggio;

c)

|  | directos |  | retrógrados |
|--|----------|--|-------------|
|  |          |  |             |
|  |          |  |             |
|  |          |  |             |

Definido el acorde rítmico queda apto para su manipulación sintáctica.

### *Intervalo rítmico predominante*

En un campo en donde juegan intervalos rítmicos horizontales y verticales, es necesario estudiar el predominio de un elemento o compuesto en ambos por separado, para luego definir su importancia relativa.

#### *Ritmo horizontal*

a) Elemento predominante: En un fragmento polifónico de pequeñas dimensiones (que no contenga más de un antecedente o consecuente), el ritmo resultante puede indicarnos cuál elemento pesa más. Este coincide con el elemento más distante de lo regular en el conjunto considerado como género, tanto en las proporciones de sus integrantes, como en la dinámica de los mismos, provisto que su intensidad esté en equilibrio o por encima del resto.

En el caso de la melodía o voz predominante, es obvio que basta con determinar las condiciones dentro de su material.

b) Conjunto predominante: Es el que posee un género de elementos destacados que sobresalen en el campo de una regularidad más extensa. Por ejemplo, en una obra principalmente isócrona, una única sección con "saltillos" se destacaría fácilmente, y

c) Ritmo de conjunto: Es el "perfil" resultante de la cadena de ritmos destacados de un conjunto cualquiera.

#### *Ritmo vertical*

a) Elemento predominante: Es el que sea más fuerte o más largo (en un acorde), en relación a la correspondencia entre los valores dinámicos y de duración estudiados en el segundo artículo de esta serie. Dos sonidos destacados de esta manera, constituyen la relación o ritmo predominante de un acorde rítmico;

b) El enlace de acordes rítmicos forma conjuntos de integrantes verticales, pero, el grupo es en este caso horizontal. Como el sentido del reposo se asocia a la relajación y ésta al registro grave del campo acústico, serán más conclusivos los acordes con mayor fuerza y duración en aquel registro. Aplicando esta regla podemos construir toda clase de cadencias y aplicarlas a cualquier clase de armonía;

c) Un verdadero conjunto de predominio sobre un género de enlaces acordales rítmicos, es el que asocia en una clase a elementos que contrastan con aquél.



Nota: No se confunda este concepto con el de ritmo armónico en vigencia en las modernas armonías. Este último indica la velocidad de transcurso de las funciones. Nuestro concepto, en cambio, es un intento de asociar las distribuciones rítmicas verticales en géneros.

### *Combinación de ritmos y vectores*

Sobre la combinación de vectores y ritmos al nivel monódico ya hablamos en nuestro segundo artículo. Las ideas consideradas pueden resumirse así:

- ) vectores ascendentes son dubitativos.
- ) vectores descendentes son afirmativos.
- "" las funciones de movimiento y reposo (tónicas y dominantes) pueden afirmar o negar el sentido de un vector.
- "" los ritmos téticos son dubitativos.
- "" los ritmos anacrúsicos son afirmativos.
- "" el sentido rítmico puede afirmar o negar a los otros.
- "" todos estos factores pueden combinarse de acuerdo con la acústica, la psicología y el estilo. Siempre predomina el factor rítmico, hecha la excepción de la isocronía.

Llegados a este punto, nos veremos obligados a discutir la información llamada comúnmente objetiva en musicología.

#### 1. ASPECTOS PSICOLÓGICOS Y OBJETIVOS EN UNA PARTITURA

Un escrito musical cualquiera ofrece a la vista trayectorias análogas a las que percibirá el oído, en el rubro de la altura del sonido. Pero, los incrementos considerados iguales por el auditor y clasificados así por la musicología, serán del orden aritmético cuando los estímulos crezcan en el orden geométrico. De esta manera, un glissando regular o una escala cromática isócrona, se oirán como desplazamientos "rectos", cuando en realidad la curva objetiva será exponencial. Todos los tratados académicos están hechos de acuerdo con este "concepto psicológico de la objetividad". Esto reafirma el carácter de objeto sensible de la música y confiere a la musicología un tenor psicofisiológico incontrovertible.

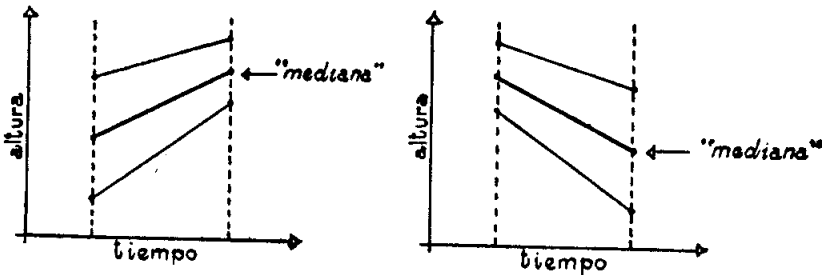
Cualquier auditor que está en contacto con un estímulo sonoro que asciende regularmente, le asigna un cierto ángulo que se va aproximando a la vertical, cuando los puntos de partida y llegada quedan más y más próximos. Al alcanzar la simultaneidad, el movimiento es comple-

tamente vertical. La velocidad (tempo) en la sucesión de frecuencias es un factor importante en la definición o énfasis de su sentido.

Una medida absoluta de ascenso o descenso parece difícil de determinar, distinto es cuando comparamos dos casos:

a) Dos casos sucesivos. Aquí puede presentarse la circunstancia de que estén o no separados por elementos sintácticos. Si lo están, será clara su relación de grupo. Si no, habrá que considerar la relación de enlace. Pero, recordemos que aquí nos ocuparemos de la simultaneidad.

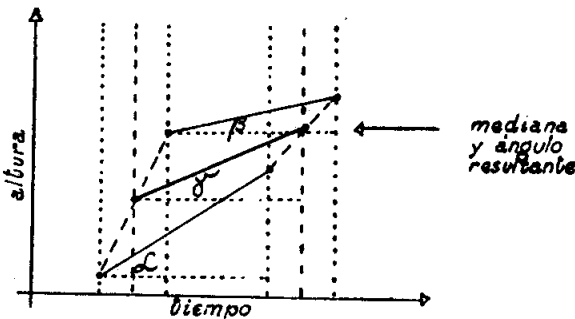
b) Dos casos simultáneos.



Aquí vemos cómo se pueden establecer en un desplazamiento doble, las siguientes proporciones:

- entre los desplazamientos individuales,
- entre las duraciones de cada uno,
- entre los volúmenes de cada uno, etc.

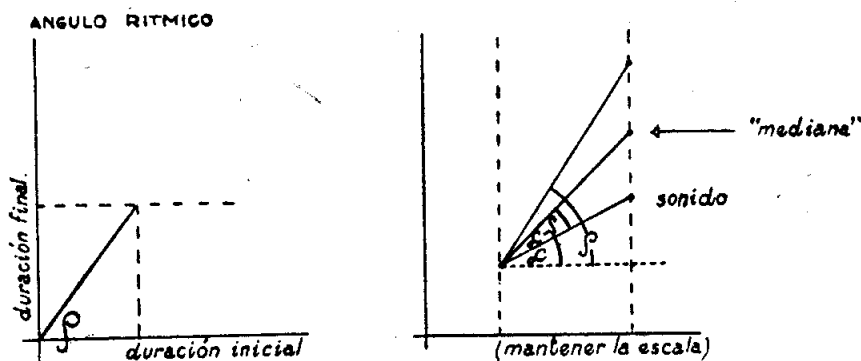
Como nosotros buscamos una medida de ángulo de desplazamiento, podemos obtener un ángulo rítmico, aplicando en el horizontal de un sistema de coordenadas y el monto interválico del desplazamiento en el vertical.



Además, si deseamos relacionar el ritmo con los desplazamientos, podemos obtener un ángulo rítmico, aplicando en el horizontal de un

sistema de coordenadas la nota inicial y la final en el otro. La razón para hacer esto es que al hacerse cero la nota inicial se llega a la simultaneidad.

Si comparamos el ángulo de desplazamiento de una voz con su ángulo rítmico, podemos obtener una inclinación general por mediación. Otro tanto podemos hacer con la segunda voz. El ángulo general de desplazamiento del grupo se puede obtener mediando entre los desplazamientos generales de las voces integrantes.



Respecto de los silencios, es necesario determinar con precisión si se suman a los valores anteriores o si son simples elementos separativos.

En la obtención del ángulo rítmico omitimos esta vez los volúmenes, pero en un trabajo cuidadoso es necesario también el ángulo acentual. Este se puede obtener entregando los datos a un sistema de coordenadas, de manera que el volumen inicial quede en el eje horizontal.

Nota: Recordemos que el ritmo sólo acentúa o atenúa un desplazamiento y que, por lo tanto, su ángulo deberá operarse en este último sentido. Si no hay desplazamiento acústico, el ritmo queda reducido a la proporción de sus valores sucesivos.

Encontrando un sistema para determinar las funciones de los elementos de la música en los desplazamientos de grupo, se entra a la posibilidad de "componer" con ellos. Sin embargo, estamos muy lejos de cumplir con nuestro cometido, mientras no tomemos en cuenta otros factores, entre los cuales, "la disonancia" ocupa un lugar de preferencia.

### *Combinación de consonancias y disonancias*

Sin entrar en la determinación preceptiva de lo que es y no es disonancia, deseo recordar al lector los siguientes hechos:

el grado de disonancia varía:

- en los distintos registros,
- a las distintas velocidades,
- a diferentes distancias,
- a distintos volúmenes,
- a distintos ritmos,
- según los distintos timbres,
- de acuerdo a las variaciones estilísticas,
- de acuerdo a las cualidades perceptivas,
- de acuerdo a los grupos sonoros anteriores y posteriores, etc.

Sin embargo, esto no nos impide afirmar que una vez producido un efecto inestable de tipo disonante, el conjunto al cual pertenece, puede verse afirmado o contradicho por este factor. Una disonancia sirve para destacar un desplazamiento ascendente y tiende a anular uno descendente.

No se piense tampoco que no se puede confeccionar una escala de tensión disonante, de sobra hay métodos acústicos y antropológicos para ello. He aquí un buen trabajo para los especialistas. Por el momento nos podemos servir del viejo sistema pitagórico que califica de más disonantes a los intervalos de razones más complejas. Convenida una escala de tensión disonante, se puede obtener un ángulo que exprese el sentido de las variaciones computadas. Dos disonancias del mismo grado determinan un trazo horizontal si es que medimos la variación de las tensiones en el eje vertical y el tiempo en el horizontal.

Más ángulos con influencia en los desplazamientos generales se pueden obtener graduando las definiciones cadenciales y funcionales, todos ellos pueden relacionarse en un momento dado como fuerzas (según el sistema del paralelogramo de las fuerzas) o como recorridos. Estos pueden ser polidireccionales, según su ángulo, o paralelos de ascenso o descenso vertical (trabajo de los individuos o de los conjuntos), según las diferencias de altura de sus notas iniciales y finales. En el primer caso, el monto puede ser medido en la dirección general del grupo y en el segundo en el eje vertical. La primera medida es una dirección y un monto promediado, es la longitud y dirección de un camino. La segunda muestra la distancia promedio real percibida, de acuerdo a factores que la exaltan u obstruyen.

*¿Por qué insistimos tanto en los desplazamientos?*

Porque los estímulos acústicos tanto en la imaginación como en la audición, cuando no permanecen estáticos, suben o bajan. El problema de los desplazamientos es el fundamental de la composición con sonidos.

*¿Por qué se aditan entonces otros factores?*

Porque ellos hacen más o menos aparentes los desplazamientos. La música es más un arte de apariencias que de realidades objetivas.

## 2. LA CUESTIÓN DE LA REGULARIDAD EN LA POLIFONÍA

a) La regularidad en la textura: el conjunto de las reglas de un contrapunto dado pueden determinar en general "lo regular" en las texturas polifónicas. Ello puede ser estudiado en dos grupos principales: regularidades constantes y regularidades periódicas. Este último grupo nos interesa más por haberse tratado menos en los textos habituales.

Una textura de tipo polifónico puede caracterizarse por la periodicidad de varios elementos:

- periodicidad acentual
  - periodicidad de las duraciones
- } ritmo
- periodicidad cadencial o funcional,
  - periodicidad en la rotación consonancia disonancia,
  - periodicidad sintáctica, y
  - periodicidad lógica.

A través de las periodicidades se obtienen regularidades que constituyen la base o fondo contra el que se destacan los elementos no regulares. Sabemos que sólo los elementos libres pueden ser "recursos" en la composición musical, porque son los que posibilitan la elección. Salta a la vista que la textura polifónica no regula sobre la acumulación o insistencia de determinados factores no esenciales a su clase. Entre estos factores cabe destacar el "color" disonante o consonante de sus acordes, cuyas densidades se pueden variar a elección. El corolario de esta posibilidad consiste en la elección de trayectorias generales de efectos recíprocos previstos. La sintaxis y sus efectos en el pensamiento lógico también ofrecen posibilidades de elección;

b) La regularidad oblicua: En la textura contrapuntística se producen dos tipos de casos. El primero de ellos comporta ejemplos en los que no hay transferencia de sentido de una voz en otra. El segundo trata de los ejemplos en que el sentido está determinado por fluctuaciones que lo desplazan de una voz en otra. Este último "sentido migratorio" de la polifonía puede presentarse a su vez de diversas maneras. Una de las maneras más primitivas consiste en la distribución del "cantus firmus" entre las diversas voces que lo van completando en entradas sucesivas. Otra manera más extendida y conocida es la imitación.

Las regularidades oblicuas que más nos interesan son las periódicas, porque contra ellas se destacarán elementos más sintéticos o heterogéneos. Afortunadamente la mayor parte de las regularidades oblicuas de la polifonía las fija según su elección el compositor. Este tiene ante sí el factorial (n!) de posibilidades de recorridos complementarios con su pensamiento musical en las voces de que disponga. Gran parte de la personalidad del compositor se manifiesta a través de este factor;

c) La regularidad imitativa: De las regularidades oblicuas, la más lógica y organizada es la imitativa. En ella se reúnen dos compromisos, el de enunciar un pensamiento propio de la voz y el de proponer antecedentes o consecuentes a elementos de otras voces. Se podría resumir este concepto en una imagen "la imitación plantea casos de bifurcación y confluencia de las partes". Esto nos obliga a plantearnos el problema de la predicación simultánea. Pero sigamos con la regularidad oblicua propiamente tal. Es indudable que la regularidad imitativa ofrece, aparte de las posibilidades ya previstas para la oblicuidad en general, la seguridad que, entradas sucesivas similares, harán más fácilmente un género de este recurso;

d) Regularidad funcional: En un campo donde la función armónica se maneja con tanta libertad como en la polifonía, se le puede organizar muy bien como recurso, ya sea periódico o por zonas. El extralimitarse en el uso de sus posibilidades puede llevar, eso sí, a una transformación de lo polifónico en armónico y a dificultades de carácter sintáctico. Sabido es el valor de puntuación de las funciones armónicas, es necesario guardar respecto de ellas las debidas proporciones;

e) Regularidad general o de los conjuntos: Este tipo de regularidad es el más importante en la determinación de la lógica de conjunto. De una manera o de otra, hay que producir enunciados coherentes. Sea por semejanza o por contraste. El mayor cuidado debe observarse en la determinación de las características predominantes de los diversos grupos

que integran una composición. El o los elementos elegidos como regulares, deben sostenerse como tales. De otra manera poco puede esperarse del éxito de las gestiones encaminadas a destacar un determinado elemento o factor. Para esto es imprescindible tener presentes la mayor parte, si no todos, los factores en juego en la integración de la forma musical.

### 3. EL PROBLEMA DEL PENSAMIENTO EN LA POLIFONÍA

No reeditaremos aquí lo expuesto sobre la lógica en nuestro segundo artículo, veamos sólo los aspectos más importantes que tienen atinencia directa con la diferencia específica entre la polifonía y los otros procedimientos de la música.

a) Los conjuntos sucesivos: Esta clase de conjuntos se comportan con cualquier procedimiento de la misma manera, sus relaciones tendrán el valor de los términos en un juicio.

Conviene no reducir, sólo a los elementos contrapuntísticos, la determinación de las clases gramaticales destinadas a un análisis lógico, otros factores deberán ser tomados en cuenta si no se quiere incurrir en errores. Se puede, naturalmente, jerarquizar y establecer cuáles factores son más típicos que otros y reducir los cálculos a ellos.

Respecto de la precisión de los análisis, lo mejor es una técnica computativa lo más extensa posible, más una larga etapa empírico-acústica que determine las posibilidades audibles y asociables del conjunto. La etapa final está reservada, sin embargo, a la lógica, sólo ésta determinará qué es lo que constituye como pensamiento una obra;

b) Los conjuntos simultáneos: En las especies del contrapunto se determinan géneros o conjuntos simultáneos. No cabe duda de que la psiquis los individualiza y compara. Puede, por lo tanto, haber relaciones entre estos conjuntos que formen otros más extensos (en el espacio), que sean sintéticos o analíticos. De nuevo llegamos al problema de la predicación simultánea, y

c) La hipótesis de la predicación simultánea: Con energía se ha rechazado la idea de una tal predicación, porque no se acepta la audición analítica. Esto es, la música es un arte del tiempo, entrega uno a uno sus elementos, la memoria los reúne. La hipótesis sostiene algo enteramente nuevo, se puede entregar (en el tiempo por supuesto) un conjunto que presente varios términos a la vez. Reunidos en la memoria, el intelecto los separa o analiza. Como se ve, no se trata de que la música

pierda su calidad de arte del tiempo, sólo se alude a que el intelecto, a su respecto, no se reduce a la síntesis.

Evidentemente que existen ejemplos en los que se comparan clases simultáneas. En estos casos se puede decir que sujeto y predicado también lo son.

### 3. PROBLEMAS DE LA SINTAXIS POLIFÓNICA. IMAGINACIÓN

1. Técnica para la delimitación de elementos y conjuntos: En la polifonía puede considerarse que una voz es un elemento. Los límites de una voz dependen de varias circunstancias:

- a) Características sonoras y de emisión;
- b) Trayectoria comparada, y
- c) Sintaxis comparada.

Como regla puede decirse que si dos voces se parecen en general, deben mostrar un elemento de contraste en un momento particular. De este orden es la independencia de trayectorias. De ser dos voces muy contrastantes, se separan espontáneamente. La distancia es un factor importante para los casos de semejanza.

Para el caso de los conjuntos sucesivos, la polifonía ofrece el problema de los cortes oblicuos. Dos casos más generales pueden presentarse: los encadenados y los que esperan a que termine la última voz para continuar. La primera clase exige un claro contraste en los elementos que se siguen al corte, además de satisfactorias formas credenciales individuales. La segunda no tiene exigencias especiales.

Dentro el mismo campo de la sucesión de conjuntos, el factor armónico se hace más o menos importante, según la oscilación en la individualización de las partes. Este factor, además va resumiendo según las leyes acústicas las funciones superiores. Se puede decir que es, en cierto sentido, la suma de ellas. Nótese que esto no siempre favorece a la técnica de los tonos medievales.

2. La imaginación polifónica: Como siempre, este factor puede proceder de dos maneras: de lo particular a lo general o a la inversa. En ambos casos el proceso se reduce a elecciones sucesivas.

- a) Imaginación particular:
  - sonidos estáticos,





— sistema ascendente



— sistema descendente



— Sistema parcialmente ascendente



— Sistema parcialmente descendente



Siendo tres las posibilidades de movimiento independiente, este mismo número es el ideal para las voces. Mayor número exalta otros valores, principalmente los armónicos.

b) Imaginación estructural o general:

A este rubro pertenecen, aparte de las ideas formales de menor o mayor aliento, los procedimientos imitativos. Ellos poseen una cierta dosis estructural que hay que llenar con la imaginación particular. También puede concebirse una estructura de determinación total (de conjunto y detalle) pero, esta manera reduce las elecciones a un mínimo de dudoso contenido artístico. Predomina aquí el automatismo.

Al no poseer los elementos usados en una composición la misma importancia, puede dejarse lo más automático a la regularidad y lo más vital al “mensaje” o elección indisputable del autor, característica intransferible de su personalidad.

### Lugar del contrapunto en la didáctica:

No detallaré en esta ocasión una didáctica de la polifonía. Recordaré, eso sí, que un educando no debe ser trasplantado, debe ser desplazado desde donde se encuentra, luego de estudiar y reconocer su situación.

La monodia y el contrapunto no deben ocupar, en este momento histórico, los primeros lugares en el orden del estudio académico de la composición. Apelemos al buen sentido de J. S. Bach que, al constatar el pensamiento "acordal" de sus alumnos, decidió ¡empezar la enseñanza del contrapunto a cuatro voces! Dejemos que el oído armónico de los estudiantes, hoy más específico que entonces, tienda progresivamente a la polifonía a través de la independencia relativa de las partes como integrantes de acordes en los enlaces. Una vez madura esta etapa está listo para estudiar monodia y luego contrapunto.

# C R O N I C A

## *Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile*

El Instituto de Extensión Musical, a fin de fomentar un mayor conocimiento de la música entre todas las capas sociales, inició este año una Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile, que constó de cuatro conciertos realizados en los teatros Alameda y Portugal, dos grandes salas ubicadas en barrios populares.

En estos conciertos, cuya finalidad principal es la orientación educativa, se le dio oportunidad también a solistas jóvenes que, todavía, no podrían afrontar las responsabilidades de una temporada oficial de conciertos. Elegidos por concurso, actuaron durante estos conciertos los siguientes artistas: Frida Conn, Brunín Zaror y Haydée Helguera, pianistas; Norma Kokisch, violinista; Rodrigo Martínez, clarinetista y Manuel Cuadros, barítono. Una tercera característica de estos conciertos fue la de incluir en cada uno de ellos una obra nacional, como medio de familiarizar al público con la obras de nuestros más significativos compositores.

Los cuatro conciertos de primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Héctor Carvajal, se realizaron los días 26 de septiembre, 3, 10 y 17 de octubre. Las obras tocadas durante esta temporada fueron las siguientes: *Rossini: Obertura de "La Gazza Ladra"*; *Mozart: Concierto en Do mayor K. 467 para piano y orquesta*, solista: Frida Conn; *Becerra (chileno): Divertimento para orquesta*; *Saint-Saens: Introducción y Rondó Caprichoso para violín y orquesta*, solista: Norma Kokisch; *Ravel: Rapsodia Española*; *Beethoven: Obertura de "Las Ruinas de Atenas"*; *Chopin: Concierto Nº 1 para piano y orquesta*, solista: Brunín Zaror; *Bisquertl (chileno): Juguetería*; *Moncayo: Huapango*; *Falabella (chileno): Sinfonía Nº 1*; *Mozart: Concierto para clarinete y orquesta en La mayor, K. 622*, solista: Rodrigo Martínez;

*Dvorak: Sinfonía del Nuevo Mundo*; *Frescobaldi: Tocatta*; *Bach: Cantata Nº 82 "Ich habe genug"*, solista: Manuel Cuadros; *Soro (chileno): Andante Appassionato*; *Ernesto Halffter: Rapsodia Portuguesa para piano y orquesta*, solista: Haydée Helguera, y *Strawinsky: Suite de "El Pájaro de Fuego"*.

La prensa, por unanimidad, alabó esta iniciativa del Instituto de Extensión Musical y tanto la Sinfónica de Chile como su director, Héctor Carvajal, y los solistas, fueron elogiados por su alto rendimiento y calidad artística.

El público, numeroso y entusiasta, de todos estos conciertos, recibió cada uno de ellos con grandes aplausos. Su actitud como auditorio demostró que la siembra musical que se persigue había encontrado un terreno fértil.

### *Conciertos sinfónicos para estudiantes*

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Héctor Carvajal, inició en el Teatro SATCH, el martes 23 de septiembre, un ciclo de seis conciertos educacionales en colaboración con el Ministerio de Educación, destinados a los alumnos de las escuelas primarias, secundarias y normales de la capital. En estos conciertos gratuitos para los escolares, se desarrolló la "Historia de la Música de Danza", a través de obras comentadas de *Haendel, Mozart, Brahms, Johnn Strauss, Ravel, De Falla, Orrego Salas (chileno) y Moncayo (mexicano)*.

### *Homenaje de la Universidad a los trabajadores de Chile*

Con la participación de la Orquesta Sinfónica de Chile, Coro de la Universi-

dad de Chile y Conjunto Folklórico del Coro Universitario, el 14 de septiembre, en el Teatro Santa Lucía, la Universidad de Chile rindió un homenaje a los trabajadores del país. Se inició el acto con un discurso del Rector de la Universidad, don Juan Gómez Millas. El Coro cantó obras polifónicas de Palestrina y Gastoldi, obras anónimas españolas y canciones americanas y tradicionales chilenas. El Conjunto Folklórico cantó canciones campesinas y bailó los bailes tradicionales el Pequén, la Refalosa, la Sanjuriana y la Cueca. El acto terminó con la Sinfonía del Nuevo Mundo, de Dvorak, ejecutada por la Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Carvajal.

### BALLET NACIONAL CHILENO

Desde el 9 al 14 de septiembre y del 6 al 12 de octubre, el Ballet Nacional ofreció en el Teatro Victoria dos temporadas de ballet con funciones diarias de tarde y noche a base de los siguientes ballets de repertorio: *Carmina Burana* (Uthoff-Orff), *Milagro en la Alameda* (Uthoff-Bayer-Carvajal), *El Hijo Pródigo* (Uthoff-Prokofieff), *Czardas en la Noche* (Uthoff-Kodaly), *Bastían y Bastiana* (Bunster-Mozart), *Fantasia* (Zullig-Schubert), *La Mesa Verde* (Jooss-Cohen), *Coppelia* (Uthoff-Delibes), *Alotria* (Uthoff-Strauss), *Capricho Vienés* (Uthoff-Strauss), *La Gran Ciudad* (Jooss-Cohen), y el estreno de *Las Travesuras de Cupido* (Zullig-Mozart).

#### Estreno de "Las Travesuras de Cupido"

El 12 de septiembre se estrenó en Chile "Las Travesuras de Cupido", ballet presentado por primera vez en el Uruguay durante la reciente gira del Ballet Nacional. El mismo coreógrafo, Hans Zullig,

lo había montado previamente en Alemania. Más conocido por su nombre original de "Les Petits Riens", este ballet fue estrenado en París en 1778, con coreografía de Noverre y música especialmente comisionada a Mozart, cuyo nombre no recibió mención alguna en el programa. La partitura desaparecida fue descubierta en 1872 por un musicólogo alemán en la biblioteca de la Opera de París.

Para su versión de "Les Patits Riens", Zullig utilizó un libreto de Kurt Jooss.

El aporte muy positivo de "Las Travesuras de Cupido", fue su danza. La escenografía y el vestuario de Samuel Castro traducen muy bien el espíritu dieciochesco de la obra.

#### Gira del Ballet al sur del país

El 24 de octubre, el Ballet Nacional partió en gira al sur del país, gira que duró hasta el 23 de noviembre. A base de los principales ballets del repertorio, el Ballet Nacional ofreció funciones de abono y gratuitas para escolares, en las siguientes ciudades sureñas: Los Angeles, Angol, Traiguén, Puerto Montt, Osorno, La Unión, Valdivia, Temuco, Concepción y Lota.

Extraordinaria fue la afluencia de público y el entusiasmo por las presentaciones del Ballet Nacional en las diferentes ciudades del sur, éxito que fue corroborado por la prensa en cada una de las ciudades visitadas.

### XVII TEMPORADA DE CAMARA

#### Conjunto Vocal Roger Blanchard

El décimo concierto de la Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical estuvo a cargo del Ensemble Vocal Roger Blanchard, integrado por can-

tantes seleccionados por su musicalidad e intérpretes ideales de la música polifónica francesa de los siglos XIII al XVII. Su director, Roger Blanchard, pianista, compositor y musicólogo, ha reconstituido un importante repertorio de la canción francesa antigua.

Partiendo de un rondó a tres voces *Fines Amourettes*, de Adán de la Halle, trovador del siglo XIII y pasando por obras de Gaultier de Coincy, de Jo Vaillant, se llegó a la monumental figura del siglo XV, Josquin des Pres, de quien interpretaron, a cinco voces, *Plusieurs Regrets*; luego de Clement Jannequin se escuchó "La chasse", una de las más vigorosas páginas de música imitativa vocal que se hayan escrito. De los compositores del siglo XVI, Guillaume de Costeley y Claude le Jeune, el Conjunto Vocal Roger Blanchard interpretó respectivamente *En ce beau mois* y *Revoicy venir le printemps*, a cinco voces, en las que brilla en todo su esplendor y plenitud el arte de la canción polifónica francesa. Los compositores modernos estuvieron representados por Debussy, Roussel, Ravel, Chabrier, Milhaud y Poulenc.

Otra cualidad que tuvo este concierto fue la de la variedad que le confirió la ejecución de números de laúd solo, a cargo de Mildred Clary, excepcional intérprete de música de laúd del siglo XVI.

La crítica santiaguina, al comentar este concierto, por unanimidad se limitó a reseñarlo, agregando que "fue uno de aquellos raros conciertos cuya magia hace cesar cualquier afán crítico, entregándose todo el ser al goce artístico".

### Concierto del Cuarteto Chile

El 29 de septiembre, en el Teatro Antonio Varas, el Cuarteto Chile ofreció el undécimo concierto de cámara de la temporada.

Tres obras separadas por una distancia

estilística mayor aún que la cronológica, formaron el programa de este concierto. El Cuarteto Chile (Iniesta, Ledermann, Fischer, Ceruti) ejecutó obras de Schumann, Bartok y Franck.

En primer lugar se escuchó el *Cuarteto Op. 41 Nº 3 en La menor de Schumann*, cuyo ambiente de carácter íntimo fue muy bien captado por los integrantes del Cuarteto Chile.

Continuó el programa con *Cuarteto Nº 3 de Bartok*. El crítico de El Mercurio, Federico Heinlein, al referirse a la interpretación de esta obra, escribe: "Sobresaliente fue el nivel profesional de la ejecución que recibió en manos del Cuarteto Chile, al que cabe felicitar por la extraordinaria proeza artística de esta interpretación que satisfizo toda exigencia de fondo y forma, estando exenta de aquellas ocasionales imperfecciones técnicas que pudieron percibirse en las demás obras del programa".

Finalizó este concierto con una excelente versión del *Quinteto con piano de César Franck*, por el Cuarteto Chile y el pianista Rodolfo Lehmann, musical y técnicamente en pleno dominio de sus responsabilidades.

### Concierto del Quinteto Chile de Instrumentos de Viento y Cuarteto Santiago

En el Teatro Antonio Varas, el 6 de octubre, se realizó el duodécimo concierto de cámara de la temporada, en el que actuaron el Quinteto Chile de Instrumentos de Viento, integrado por profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile: Adalberto Clavero (oboe), Leonardo Arriagada (flauta), René Valenzuela (clarinete) y los profesores de la Orquesta Filarmónica de Chile Emilio Donatucci (fagot) y Hernán Salinas (corno), y el Cuarteto Santiago que tocó en primera audición en Chile el *Cuarteto en Re ma*

yor de Mozart, K 285, para flauta y cuerdas.

Cautivaron desde el primer instante el sonido fino y floreciente del conjunto, la diáfana dulzura del Allegro inicial que no pudo ser igualada por los movimientos que le siguen. La excelente flautista Klara Freis, plasmó con nobleza y redondez de sonido su difícil parte. La sutileza de las cuerdas fue ejemplar.

A continuación, el Quinteto de Vientos Chile ofreció el *Divertimento* de Celso Garrido-Lecca, creación dodecafónica de calibre, de rasgos originales y bien trazados, seriamente trabajada aunque superficial en su intención.

Heinlein, al comentar la ejecución de esta obra, dice en El Mercurio: "Los cinco eximios instrumentistas, entre los que el corno sea, quizá, el menos destacado, tuvieron un desempeño valeroso a través de la espinosa partitura, cuya diferenciación podría hacer deseable su dirección por una batuta mancomunadora de ritmos y voluntades. Vencieron con aplomo los múltiples escollos..."

Al quinteto nombrado se asoció Cirilo Vila en la ejecución del *Sexteto para piano y vientos* de Francis Poulenc. El mismo crítico antes citado, dice a propósito de esta obra: "Llamaron la atención el talento, la sensibilidad y el nervio de Cirilo Vila, quien se perfila como una de nuestras grandes promesas pianísticas. Los vientos se sobrepusieron con bastante éxito a los problemas de afinación generados por el forzoso ajuste al instrumento de teclado, y la magnífica labor de conjunto brindada por los seis artistas obtuvo un triunfo muy merecido".

### *Orquesta de Cámara de Berlín*

Bajo la dirección del maestro Hans von Benda, la Orquesta de Cámara de Berlín ofreció un único concierto en Santiago, el 20 de octubre, en el Teatro Astor.

Como se dijo con oportunidad de su primera presentación en Chile, hace pocos años, esta orquesta representa otra de las manifestaciones en que una tradición artística centenaria fructifica en valores actuales, que aparecen sustentados por generaciones de músicos entrenados en el "bien hacer" del oficio musical. Por ello, lo que se refiere a disciplina, eficiencia técnica, calidad de cuerpo en el conjunto de veinte ejecutantes, es logrado generalmente de modo ejemplar.

Se inició el concierto con una transparente versión del *Concierto Grosso* en Si bemol mayor de Haendel con la participación de Peter Tietze y Walter Peschke, violines, y Erich Erthel, oboe. Impresionaron en seguida por la flexibilidad de matización en la *Sinfonía* de Haydn N° 28, tal vez lo más logrado de este concierto. En el concierto en Re menor para violín y oboe de J. S. Bach, se aplaudió con entusiasmo el excelente ejecutante de oboe que es Erich Erthel, cuyo bello sonido logra manifestarse por medio de una excepcional técnica manual y de respiración. Los cinco fragmentos que ejecutó la orquesta de la *Serenata* K. 185 de Mozart, mostraron la eficiencia, seguridad y disciplina del conjunto, más que el retozón espíritu del travieso salzburgués.

### ORQUESTA FILARMÓNICA DE CHILE

La Orquesta Filarmónica de Chile ha programado seis Conciertos de Cámara en el Teatro Talla, comenzando el 29 de septiembre hasta el 3 de noviembre. Cada uno de estos conciertos tiene el carácter de festival dedicado a un compositor o a un país determinado. El primero de ellos estuvo dedicado a Vivaldi, y en él se escucharon varias obras en primera audición. En seguida tuvo lugar el Festival Bach, Festival Mozart, Festival Men-

delssohn, un concierto con obras de Telemann, Beethoven y Webern y un Festival de Música Chilena.

Los seis Conciertos de Cámara fueron dirigidos por el director titular de la Filarmónica e incluyeron a numerosos solistas nacionales: Tito Dourthé, Ramón Bignon, Enrique Peña, Alberto Almarza, Emilio Donatucci, Liselotte Hann, César Seradini y el Quinteto de Vientos del Conservatorio Nacional.

Paralelamente a estos seis Conciertos de Cámara, la Orquesta Filarmónica realizará conciertos en centros de obreros y empleados con programas comentados antes de la ejecución de cada obra.

### *Conciertos por radio del Cuarteto Santiago*

Durante los meses de septiembre y octubre, el Cuarteto Santiago ha ofrecido por Radio "Santiago", de Santiago, La Cooperativa Vitalicia, de Valparaíso, y Radio Cóndor, de Concepción, treinta y tres conciertos a base de obras de: Beethoven, Boccherini, Britten, Bach, Borodin, Botto (chileno), Becerra (chileno), Cherubini, Debussy, Dvorak, Dittersdorf, Glazunow, Haydn, Hindemith, Letelier (chileno), Mozart, Mendelssohn, Milhaud, Piston, Ravel, Reger, Rawsthorne, Raff, Respighi, Schubert, Schoenberg, Schostakowitsch, Strawinsky, Smetana, Orrego-Salas, (chileno), Weiner, Webern, etc.

Estos conciertos, radiodifundidos a través de una poderosa cadena radial, han logrado hacer llegar la música de cámara más escogida a grandes sectores de la población.

### *Gira al sur del Cuarteto Chile*

El Cuarteto Chile, auspiciado por el Instituto de Extensión Musical, realizó una gira por las ciudades de Puerto Montt, Osorno, Valdivia, Concepción y Temuco, desde el 3 al 8 de octubre inclusive, en las que ofreció conciertos regulares y educacionales gratuitos. Durante la gira ejecutaron los siguientes cuartetos: Haydn: *Cuarteto Op. 42, N° 15 en Re menor*; Soro (Chileno), *Cuarteto en La mayor*, y Beethoven: *Cuarteto Op. 59 N° 3 en Do mayor*.

El éxito de público y crítica obtenido por el Cuarteto Chile fue muy halagador, como se desprende de la crítica. "El Sur" de Concepción, al hacer el comentario del concierto en esa ciudad, dice: "A nuestro juicio, la mejor interpretación del programa fue la primera obra, el Cuarteto en Re, Op. 42, N° 15 de Haydn; la obra fue tocada con amor y dedicación por el cuarteto, alcanzando una gran perfección de sonido y una matización de primer orden".

En el "Diario Austral" de Temuco, se agrega: "Se trata de cuatro músicos de real jerarquía y seriedad, que presentan sus obras después de un estudio a fondo de su forma y de su mensaje, con lo que logran efectos admirables de belleza y de expresividad".

Por su parte, "El Correo de Valdivia", dice: "...las interpretaciones del Cuarteto en Re menor de Haydn, el Cuarteto en Fa de Soro y el Cuarteto en Do mayor de Beethoven, fueron simplemente admirables y aplaudidos entusiastamente por los concurrentes hasta el extremo que los componentes del Cuarteto Chile se vieron obligados a interpretar, fuera de programa, como retribución a las distinciones de que fueron objeto, el Allegro final del Cuarteto de Anton Dvorak".

## Recitales y Conciertos

### *Recital de la soprano Helga Engdahl*

En el Club de la Unión, se presentó durante el mes de septiembre, en un primer concierto público, la soprano Helga Engdahl, alumna del Conservatorio Nacional de Música. Acompañada al piano por Federico Heinlein, interpretó obras de Dufresny, Rameau, Grahms, Debussy, Nin, Obradors y Orrego Salas.

Helga Engdahl posee una voz particularmente carente de durezas y con la que abarca un amplio registro. No es una voz grande en volumen y ello no puede considerarse un defecto, pues con ella ha logrado una especialización sonora más propicia para un determinado repertorio. Es posible, sin embargo, que con el tiempo la intérprete llegue a hacer, con sus posibilidades vocales, más de lo que ha demostrado en esta ocasión.

### *Festival de la Federación de Coros de Chile*

La existencia de conjuntos corales obremos es uno de los aspectos más positivos de la vida musical en nuestro país. El Festival de la Federación de Coros de Chile puso fin a sus jornadas en el Teatro Pacífico, a mediados de septiembre, después de un mes en el que se presentaron las agrupaciones corales de Santiago y de provincias, afiliadas a la Federación.

### *Recital de Sonatas para violoncello y piano*

En el Aula Magna de la Escuela de Derecho de Valparaíso tuvo lugar, el 15 de septiembre, el recital de sonatas para cello y piano a cargo de los artistas Hans

Loewe, cello, y Frieda Laudien, piano. En esta ocasión, ambos artistas interpretaron el siguiente programa: Beethoven: Sonata N° 1 en Fa mayor, Op. 5, N° 1; Schubert: Sonata en La mayor, y Mendelssohn: Sonata N° 1, Op. 45 en Si bemol mayor.

### *Quinteto de Vientos Chile*

En el Salón de Honor de la Universidad Católica, durante septiembre, el Quinteto de Vientos Chile ofreció un programa encabezado por el hermoso Divertimento de Haydn, un cuarteto para flauta, clarinete, fagot y corno, de Rossini, las Seis Danzas alemanas para piano y violín de Beethoven en arreglo para quinteto de vientos. Los artistas demostraron, en esta ocasión, el alto grado de amalgamamiento que han alcanzado en el no muy prolongado lapso de labor en conjunto. En todas las obras mencionadas, lucieron su virtuosismo técnico y musicalidad.

### *Recital de Julio Perceval*

El quinto programa de la temporada de Conciertos de 1958 de la Universidad Católica de Chile estuvo a cargo del célebre organista belga Julio Perceval.

Acompañado de una conferencia sobre el órgano Hammond, Perceval interpretó el siguiente programa: J. S. Bach: Pastorale; Cabezón: Tiento; Buxtehude: Preludio, Fuga y Chacona; Hindemith: Sonata N° 1; C. Franck: Cuatro piezas póstumas; L. Vierne: Berceuse, y J. Perceval: Improvisación.

### *Recital de René Reyes*

El joven pianista René Reyes, agraciado con los premios Orrego Carvallo y



Rosita Renard, demostró sus notables dotes en un concierto cuyo programa registraba obras de los siglos XVIII, XIX y XX.

Federico Heinlein, al comentar este concierto en *El Mercurio*, dice: "Su interpretación de Bach adhiere a principios que presentan a este autor en forma robusta y veloz, casi a manera de un ejercicio de dedos, exponiendo escuetamente la estructura musical... La musicalidad del intérprete se tradujo en numerosos rasgos felices a través de una versión del Carnaval, Op. 9 de Schumann. Su *toucher* versátil es un factor altamente positivo en su vasto arsenal de recursos. Maestro de las transiciones fluctuantes, adquieren en sus manos una espontaneidad orgánica que las hace siempre funcionales y genuinas.

"En obras modernas, René Reyes desarrolló un espectro sonoro que iba de la bruma esfumada de Debussy a la percusión de las notas repetidas de Albéniz, pasando por frescas danzas de Allende y de Ginastera..."

### *Recital de Blanca Hauser*

Con el auspicio del Instituto de Extensión Musical se presentó en el Teatro Antonio Varas la soprano Blanca Hauser, acompañada al piano por David Goldstein.

Al comentar este concierto Nino Colli en "El Siglo", dice: "... el hermoso programa preparado por Blanca Hauser puso en evidencia un arte maduro y consciente que se tradujo en el trabajo acucioso del detalle, en el sólido conocimiento de las particularidades estilísticas de los compositores de las diversas épocas que integraron el recital... Una primera parte integrada por obras de grandes compositores del siglo XVII (Monteverdi, Haendel, Purcell y el clásico de la ópera del siglo XVIII, Gluck), en la que

pudo apreciarse el estilo elevado y noble de la cantante de ópera dramática antigua, fue seguida por el ciclo "Vida y amor de una mujer" de Schumann, que ocupó toda la segunda parte del programa. Nada más difícil que interpretar a los compositores del "lied" alemán, entre los cuales Schumann es uno de los más depurados y descollantes, pues exige que el cantante posea una sensibilidad profunda y sutil para expresar toda la complejidad psicológica que entre sus notas yace. Blanca Hauser reveló a través de este ciclo todos los quilates de artista que posee. Fue, sin duda alguna, lo mejor de todo el programa a lo que hay que sumar, también como aciertos interpretativos, "Mariages des Roses" de C. Franck, "Nostalgia" y "Deja correr mis lágrimas" de la hermosa colección de cuatro canciones debidas a la inspiración del compositor nacional Alfonso Leng".

### *Recital de Haydée Helguera*

Dotes excepcionales evidenció la pianista argentina Haydée Helguera en su recital de la Sala Valentín Letelier.

El crítico Federico Heinlein, al referirse a este concierto, escribe: "Sus virtudes de intérprete, su visión, su fuerte individualidad, se proyectan en los períodos y estilo más diversos. Dueña de gran destreza técnica y un "toucher acrisolado", su poder de plasmar un organismo musical se demostró desde el comienzo de su programa, encabezado por la Chacona en Do menor de Beethoven, conocida bajo el título de 32 Variaciones.

"Su manera de ceñir la compleja y difícilísima Sonata en Sol menor Op. 22 de Schumann, constituyó otra proeza... Debussy estaba representado con su inspirada "Suite Bergamasque". La voluntariosa personalidad de la artista se permitió alterar el fraseo del tema principal del Minuet, surgiendo de sus manos rigurosa-

mente "staccato", sin aquella pequeña ligadura entre las dos primeras notas que confiere a este trozo toda su urbana gracia. Fuera de detalles como el anotado, fuera de una ligera afectación que, pasajeramente, puede aminorar su jerarquía, el resultado general de su desempeño es de calidad extraordinaria".

### *Concierto de contrabajo de Ramón Bignon*

En la Sala Mozart, Ramón Bignon, primer contrabajo de la Orquesta Filarmónica de Chile, ofreció un concierto exclusivamente a su cargo.

Egmont al comentar este concierto dice: "... es un instrumentista de excepción, especialmente en lo que respecta a la musicalidad que trasciende de sus interpretaciones... Esta musicalidad podría desglosarse en las siguientes cualidades de orden general: bello y sedoso sonido; claro sentido para organizar el fraseo; capacidad para expresarse musicalmente en un tono elevado e inspirado que procede de las más profundas raíces de su sensibilidad, lo cual crea en torno a sus versiones un ambiente de puro recogimiento; acertada y justa matización. Es, en suma, un músico ciento por ciento".

El programa elegido por Ramón Bignon para este concierto incluía obras de Eccles, Jaksch, Cerny, Becerra y Koussevitzky. Acompañó al piano Josefina Almarza.

### *Sonatas para violín y piano de Enrique Iniesta y Giocasta Corma*

En el Salón de Música del Club de la Unión, el 21 de octubre, los artistas En-

rique Iniesta y Giocasta Corma ofrecieron un recital de sonatas para violín y piano.

El programa incluía las siguientes obras: *Tartini: El trino del diablo*; *Beethoven: Sonata en Do menor Op. 30 N° 2*; *Santa Cruz: Recitativo*, y *Brahms: Sonata en Re menor N° 3*.

Al hacer el comentario de este concierto en *El Mercurio*, el crítico Federico Heinlein, escribe: "El sonido bello, amplio, fluido del violín, las poderosas dobles cuerdas, la pirotecnia de saltos y trinos fueron de excelencia impecable. Con igual ventaja se lucieron las eximias dotes del violinista en la célebre Sonata en Do menor, Op. 30 N° 2 de Beethoven.

"Aquí y en la obra de Tartini, la pianista cumplió su cometido con gran discreción. Mayor aplomo y desenvoltura exhibió en la segunda parte del programa que contenía el patético Recitativo de Santa Cruz y la Sonata Op. 108 de Brahms.

"Ella y el violinista fueron magníficos intérpretes del expresionismo del autor chileno y de la igualmente profunda y medular música del germano".

### *Recital del guitarrista González Quintana*

González Quintana, uno de los más extraordinarios valores nacionales, de eficaz técnica y gran sentido musical, ofreció un concierto el 27 de octubre en el Teatro Antonio Varas con el siguiente programa: *Dowlan: Aria*; *Galilei: Gallarda*; *Sanz: Pavana*; *Tárrega: Trémulo*; *Sor-Mozart: Variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica*; *Fernando Sor: Sonata Op. 22*; *Villa-Lobos: Preludios N.os 1 y 3*; *Fleury: Dos piezas folklóricas, "Del Ayer" y "Estilo pampeano"*; *De Falla: Homenaje a la Tumba de Debussy y Albéniz: Asturias*.

## Actividades Musicales en los Institutos de Cultura

### *Instituto Chileno-Francés de Cultura*

El Cuarteto Santiago ofreció en el salón de conciertos de este Instituto un programa que incluyó las siguientes obras: Milhaud: Cuarteto en Sol; Becerra (chileno) Cuarteto N° 4, y Debussy: Cuarteto en Sol menor, Op. 10.

Federico Heinlein, en su comentario de este concierto, escribe: "Lo diáfano de su textura (Cuarteto N° 6 en Sol de Milhaud) surge tan sólo en una interpretación de planos bien diferenciados. Fue admirable la labor del Cuarteto Santiago, que confirió a cada hebra su color adecuado, en una gama inverosímil de valores, llamando especialmente la atención la riqueza de matiz en los pianísimos. A continuación se escuchó el Cuarteto N° 4 de Gustavo Becerra, una de las últimas hazañas de este explorador infatigable de nuevas regiones sonoras y espirituales. Creación valiosa y notable, escapa casi totalmente de aquel aire teórico que hacía un tanto áridas algunas de las obras de tesis del joven compositor chileno. Aquí, Becerra supera el ensañamiento motórico y llega a ordenar sus sonoridades de un modo significativo, ayudado por los más variados recursos, sacando un asombroso partido de las ya familiares disonancias de segundas y séptimas. Los cuatro músicos, que habían preparado la ejecución con evidente esmero, dieron cuenta de la difícil partitura en forma soberana. El hermoso programa finalizó con el Op. 10 de Debussy, uno de los éxitos más ciertos del Cuarteto Santiago".

El violinista chileno Jorge Arellano, que perfeccionó sus estudios en el Conservatorio de París, donde sus extraordinarias facultades le conquistaron un primer premio, acompañado al piano por Eliana Valle, ofreció un recital en el Ins-

tituto Chileno-Francés, a base de las siguientes obras: Tartini: Sonata en Sol menor; Beethoven: Sonata en Do menor, Op. 30, N° 2; Brahms: Sonata, Op. 108, en Re menor, y Ravel: Tzigane.

En "El Mercurio", F. Heinlein, dijo en su crítica: "El sonido que obtiene en su instrumento puede calificarse de excepcional. Posee vigor y dulzura, irradia un magnetismo intenso y es de nobilísima reciedumbre en las cuatro cuerdas. El fulgor de su temperamento, su ímpetu fogoso, el brillo arrebatador de su técnica convirtieron la composición del autor francés en vivencia fascinante. Un ejemplar manejo del arco, las dobles cuerdas casi siempre perfectamente afinadas, su bien cimentado conocimiento de tradiciones y estilo lo capacitaron, asimismo, a dar cuenta cabal de las tres valiosas obras de siglos pasados."

### *Instituto Chileno-Alemán de Cultura*

En un recital auspiciado por el Instituto de Extensión Musical, la soprano Clara Oyuela se presentó en el Instituto Chileno-Alemán, acompañada al piano por Federico Heinlein.

La destacada cantante argentina de larga actuación en nuestro medio ofreció un atrayente programa, en que figuraban la Cantata *Partenza*, de Haendel, y el ciclo *Fêtes Galantes*, de Debussy, sobre texto de Verlaine, incluyendo en su parte central *Tres Nocturnos*, del argentino Carlos Tuxen-Bang, y *Silencio*, sobre texto de Alfonsina Storni, de su acompañante y compositor.

Puso la cantante al servicio de este programa sus notables cualidades vocales, junto a la pureza de dicción y musicalidad que la distinguen. La belleza de su timbre de soprano pudo exponer así,

sin que las dificultades técnicas o exigencias estilísticas de las obras pudieran empañarlo, no sólo la nobleza expresiva y fluidez de la cantata haendeliana, sino ese mundo sutil y poético que se desprende del canto del gran impresionista francés, a la vez que las páginas un tanto monótonas, dentro de su constante vocalización, del compositor argentino Tuxen-Bang y la exigente e intensa página de Heinlein.

El 8 de octubre tuvo lugar un recital de violoncello y piano, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, a cargo de Hans Loewe y Elvira Savi.

Constó el programa de tres obras, la primera de las cuales fue la Sonata N.º 5 en Re mayor, Op. 102, N.º 2, de Beethoven, obra poco conocida, de rara calidad y que deleitó en todo momento. Continuó el recital con Dúos Concertantes de Juan Orrego Salas. Heinlein, dice a propósito de esta obra: "... el autor chileno se revela, una vez más, como poseedor de un sólido oficio, músico de fuste y de sensibilidad, artífice de atraentes combinaciones timbrísticas".

Finalizó el concierto con la Sonata en Fa mayor, Op. 6, de Ricardo Strauss. Hans Loewe tuvo en la totalidad del concierto una labor meritoria. Su arco estricto y metódico es manejado con absoluto dominio. Su afinación, no siempre totalmente perfecta, la amalgama con una musicalidad refinada.

Elvira Savi supo desempeñarse en su difícil actuación; su intuición musical logra obtener de su acabada técnica efectos evidentes.

### *Instituto Chileno-Británico de Cultura*

Para celebrar el tercer centenario del nacimiento de Henry Purcell, el Instituto Chileno-Británico de Cultura organizó una serie de tres conciertos, que tuvie-

ron lugar durante el mes de octubre, en el salón de música de ese plantel. El primero estuvo a cargo del pianista Gastón Lafourcade; el segundo, de la Agrupación Tonus, y el tercero, de la soprano Inés Pinto, acompañada al piano por Elvira Savi.

El pianista inició su concierto con Suites N.ºs 1, 2 y 3, de Purcell, obras prácticamente desconocidas, que le merecieron al pianista Lafourcade el siguiente comentario del crítico Federico Heinlein: "Es admirable cómo Lafourcade ha sabido adentrarse en el espíritu de estos trozos y de su época. Son poquísimos los detalles estilísticos que aún admitirían perfección." Terminó este concierto con Carnaval, Op. 26, de Schumann, y Tres Danzas Argentinas, de Alberto Ginastera.

La Agrupación Tonus, integrada por Magdalena Otvös, violín primero; Esther Vitenson, piano; Ubaldo Graziotin, violín segundo; Hans Loewe, cello; Raúl Martínez, viola, y Hans Stein, tenor, ofrecieron un concierto totalmente dedicado a la obra de Purcell, el que fue precedido por una disertación de León Schidlowsky, sobre este compositor.

La Agrupación Tonus, ofreció una serie de trozos que mostraron a Purcell bajo diversas facetas: Las Sonatas para tres arcos e instrumentos de teclado, del año 1683, N.º 1, en Sol menor, y la N.º 4, en Fa mayor. El tenor Hans Stein interpretó Venus Song; Retir's from any mortal sight y Sweeter than Roses. Terminó el Concierto con Sonata IV en Fa mayor para dos violines, cello y piano; luminoso apogeo de interpretación vibrantemente expresiva fue la Chacona que resume todas las virtudes del gran compositor inglés.

Inés Pinto, brillantemente acompañada por Elvira Savi, dio un recital dedicado a compositores británicos y chilenos.

De la Opera *Dido y Eneas*, de Purcell, ofreció los dos Lamentos de la protago-

nista y *If Music be the food of love y Man is for the Woman made*, de Purcell-Britten. Continuó el programa con *Songs of Travel*, de *Ralph Vaughn Williams* y *Folk Songs of the British Isles*, de Britten. Las versiones de Inés Pinto poseyeron nobleza y distinción. Terminó el concierto con *Canciones del Folklore Araucano*, de *Isamitt*, y *Talagante*, de *Adolfo Allende*, ambas obras hallaron en Inés Pinto una intérprete insuperable.

### *Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura*

El contrabajista Omar Sansone ofreció un recital de contrabajo, acompañado al piano por Eliana Valle y con comentarios del crítico Daniel Quiroga. El programa consultaba las siguientes obras: Doménico Dragonetti: Concierto para contrabajo y piano; Carlos Cantalupi: Melodía en La mayor, y Koussevitzky: Concierto, Op. 3.

### *Instituto Chileno-Italiano de Cultura*

La Piccola Orchestra da Camera ofreció, en el Instituto Chileno-Italiano de Cultura un programa a base de primeras audiciones. Este conjunto ha estado desarrollando una interesante labor durante años en pro de la divulgación de la música antigua italiana. En esta oportunidad se estrenaron en Chile dos Canzoni da sonare de Giovanni Gabrieli, el Concerto Grosso en Re menor (Madrigalesco) de Vivaldi, un Concierto para cello de Pórpura, interpretado por el cellista César Geradini y, por último, el Doble Concierto en Sol mayor, para dos flautas y cuerdas, de Doménico Cimarosa.

Guiada por Gualterio Morpurgo, desde su atril de concertino, la Piccola Orchestra da Camera, supo adaptarse con finura a este difícil programa, obteniendo un triunfo cuyo mérito lo comparten todos los ejecutantes que fueron muy celebrados por su hermosa hazaña artística.

## Conservatorio Nacional de Música

### *Actividades de los alumnos desde abril hasta octubre 1958*

*Abril*, 26. NORA BIERWIRTH: Recital de piano. Aula Magna de Derecho. Valparaíso.

*Mayo*, 28. Programa de cámara, canto e Instr. de cuerda. Sala "Valentín Letelier".

*Junio* 3. Programa de cámara, canto e Instr. de viento. Club de la Unión.

*Junio*, 11. FRANCISCO QUESADA, CIRILO VILA: Recital de sonatas p. violín y piano. Sala "Valentín Letelier".

*Junio*, 25. INÉS CARMONA (canto). ELIANA VALLE (piano) (Prof.): Recital de canto. Sala "Valentín Letelier".

*Julio*, 19 FRANCISCO QUESADA, CIRILO VILA: Recital de sonatas p. violín y piano. Aula Magna de Derecho. Valparaíso.

*Julio*, 2. ROSARIO CRISTI (canto); Prof. Elvira Savi (piano): Recital de canto. Club de la Unión.

*Julio*, 29. MANUEL CUADROS BARR (canto), GRACIELA YAZIGI (piano): Actuación en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

- Julio, 29.* ANA BERR: Recital de piano. Club de la Unión.
- Julio, 30.* GRACIELA YAZIGI: Recital de piano. Sala "Valentín Letelier".
- Agosto, 6.* QUINTETO DE VIENTOS DEL CONSERVATORIO. Concierto. Sala "Valentín Letelier".
- Agosto, 13.* MARÍA CRISTINA PROCHELLE: Recital de canto. Aula Magna, U. Técnica "Santa María", de Valparaíso.
- Agosto, 20.* FERNANDO ANSALDI, FRIDA CONN: Recital de Sonatas p. violín y piano. Sala "Valentín Letelier".
- Agosto, 20.* LUIS LÓPEZ: Recital de guitarra. Club de la Unión.
- Agosto, 25.* FRIDA CONN: Recital de piano. Sala "Valentín Letelier".
- Septiembre, 9.* HELGA ENGBAHL (canto); Prof. Federico Heinlein (piano): Recital de canto. Club de la Unión.
- Septiembre, 23.* Concierto de música de cámara. Instr. de cuerdas y piano. Club de la Unión.
- Septiembre, 29.* JAIME DE LA JARA, RENÉ REYES R.: Recital de violín y piano. Antofagasta.
- Septiembre, 30.* PRIMERA AUDICIÓN INTERNA (Conservatorio), MERCEDES VEGLIA (piano).
- Octubre, 1º.* JAIME DE LA JARA, RENÉ REYES: Recital de violín y piano. Pedro de Valdivia.
- Octubre, 2.* JAIME DE LA JARA, RENÉ REYES: Recitales en Tocopilla y María Elena.
- Octubre, 19.* Recital de canto y piano. Organ. por el Centro de Alumnos del Instituto de Educación Física.
- Octubre, 3.* RENÉ REYES: Recital de piano. Antofagasta.
- Octubre, 7.* RENÉ REYES: Recital de piano. Club de la Unión.
- Octubre, 8.* Recital de violín y piano. Org. por el Centro de Alumnos Instituto de Educación Física.
- Octubre, 14.* SEGUNDA AUDICIÓN INTERNA (Conservatorio). ROBERTO BRAVO, LAURA TARRACÓ, ELSA ALSINA (piano).
- Octubre, 15.* Recital de canto, violín y piano. Org. Centro de Alumnos, Instituto de Educación Física.
- Octubre, 16.* MARÍA CRISTINA PROCHELLE: Recital de canto en Valdivia.
- Octubre, 17.* ISABEL JIMÉNEZ (canto), Prof. Eliana Valle (piano): Actuación en el Salón de Honor de la U. de Chile.
- Octubre, 20.* MARÍA CRISTINA PROCHELLE: Interpretación del ciclo de Lieder "Winterreise". Valdivia.
- Octubre, 28.* 3ª Audición Interna. CONCURSO "ROSITA RENARD", 1958. GANADOR: RENÉ REYES ROJAS. Calif. 6.1/2.
- Octubre, 28.* CARLA HUBNER (piano) CONCIERTOS EDUCACIONALES DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE: Actuación de Carmen Canadell (piano) y Patricio Salvatierra (violín).
- IDA ROJAS (canto). CONCIERTOS DE LA TEMPORADA DE PRIMAVERA (por Concurso): Actuación de Frida Conn (piano) y Manuel Cuadros Barr (canto).

## LOS X FESTIVALES CORALES

Durante la última semana del mes de octubre se han realizado en Santiago los X Festivales Corales, que, anualmente, ofrece la Asociación de Educación Musical, bajo los auspicios de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación Pública.

La idea inicial de celebrar estos festivales se debe a doña Cora Bindhoff de Sigren, ex profesora del Conservatorio Nacional de Música; la señorita Laura Reyes y señora Filomena Salas, ex funcionarias del Ministerio de Educación, y de la entonces Facultad de Bellas Artes, respectivamente.

El objetivo directo de esta actividad es conocer el trabajo anónimo, hasta cierto punto, que realizan los educadores y profesores de Educación Musical, estimular su acción, intercambiar experiencias, apreciar nuevas expresiones de repertorio escolar o extraescolar y, finalmente, constatar el grado de superación y perfeccionamiento que cada profesional va adquiriendo o desarrollando dentro de su especialidad.

En el presente año de 1958, con motivo de celebrarse el X aniversario de estos Festivales Corales, la Directiva de la AEM envió una circular a la mayor parte de los profesores de todo el país, invitándolos a organizar en sus respectivas regiones o localidades, un festival similar. Este Festival, además, tendría un doble aspecto: dejar elegido con la debida anticipación aquellos conjuntos corales que vendrán a participar en la "Semana Coral", que se realizará en Santiago con motivo de celebrarse en el año próximo el Primer Congreso Latinoamericano de Música, bajo los auspicios de la UNESCO y organizado por la AEM y los servicios musicales universitarios. Esta circular ha sido

entusiastamente recibida, y sabemos que dentro del mes de noviembre se realizarán festivales escolares y extraescolares en diversas provincias del país.

Con respecto a Santiago, durante la semana han concurrido 49 conjuntos corales y un conjunto de instrumentos de viento o banda infantil, integrado por alumnos de la Escuela Hogar N° 1, bajo la dirección del profesor D. Carlos Figueroa.

La totalidad de inscripción nos presenta los coros siguientes:

### *Educación Primaria*

(Fiscal y Particular)

Escuela Centralizada El Salto, mixto seleccionado, prof. GUILLERMO VIVANCO.

Escuela N° 20, voces iguales, seleccionado, profa. OLGA ALLENDE.

Escuela N° 45, voces iguales, seleccionado, prof. EMILIO MORALES.

Escuela N° 182, voces iguales, seleccionado, profa. MARTA CORRA.

Escuela N° 220, masivo III y IV años, profa. CARMEN SEPÚLVEDA.

Escuela San Juan de Dios, masivo V y VI años, profa. CATALINA SPINETTO.

Escuela Hogar Japón N° 1, máximo mixto IV a VI años, profa. JAVIERA PEREDA.

Banda Infantil Escuela Japón, prof. CARLOS FIGUEROA.

Preparatorias de "La Maisonette", seleccionado, voces iguales.

Preparatorias Liceo Experimental "Manuel de Salas", mixto seleccionado, profa. BERTA VALENZUELA.

Escuela N° 80, Ñuñoa, máximo voces iguales, profa. CARMEN SEPÚLVEDA.

Escuela N° 78, masivo, voces iguales V año, profa. INÉS TAPIA ORIHUELA.

*Educación Normal, Técnica, Comercial y Especial*

Escuela Técnica Nº 2, seleccionado v. iguales, prof. RENÉ ROSALES.

Escuela Normal Nº 1, seleccionado voces iguales, profa. GEORGINA GUERRA.

Escuela Normal Nº 2, seleccionado voces iguales, prof. ERASMO CASTILLO.

Escuela Normal Sta. Teresa, seleccionado voces iguales, prof. RAFAEL VIDALES.

Instituto Comercial Femenino, seleccionado voces iguales, profa. YOLANDA ARNELLO.

Escuela Experimental Artística del Ministerio de Educación, seleccionado mixto, prof. JUAN LEHMANN.

*Educación Secundaria (Fiscal y Particular)*

Instituto Nacional, seleccionado voces iguales, prof. ISIDORO SAN MARTÍN.

La Maisonette, seleccionado voces iguales, prof. LUIS G. SOUBLETTE.

Liceo Popular Andacollo, seleccionado mixto, prof. LUIS POBLETE.

Liceo Santiago, seleccionado voces iguales, profa. Rvda. SOR IÑIGA KURZ.

Saint George, seleccionado mixto, prof. LUIS G. SOUBLETTE.

Liceo Nº 3 de Niñas, masivo III años, profa. JAVIERA PEREDA.

Colegio Padres Franceses, seleccionado mixto, prof. RICARDO ROSALES.

Glee Club Santiago College, profa. SYLVIA SOUBLETTE.

Instituto Santa María, seleccionado voces iguales, profa. Rvda. MARÍA RETENBERG.

Coro Sta. Cecilia, prof. RICARDO ROSALES.

Escuela Centralizada de Puente Alto, seleccionado mixto, prof. HUGO PÉREZ WHITE.

Liceo Diego Portales, seleccionado voces iguales, prof. HUMBERTO SAGREDO.

Kent School, seleccionado voces iguales, prof. MARIO GONZÁLEZ.

Internado Barros Arana, seleccionado voces iguales, prof. LUIS VILCHES.

Liceo Nº 7 de Hombres, seleccionado voces iguales, profa. MARÍA PIOZZA.

Liceo Experimental Manuel de Salas, seleccionado mixto, prof. CARLOS KROEGER.

Interescolar formado por el Liceo Nº 6 de Niñas y Liceo de Hombres M. Barros Borgoño, seleccionado mixto, prof. PEDRO NÚÑEZ NAVARRETE.

Interescolar formado por el Liceo Nº 3 de Niñas y el Instituto Nacional, seleccionado mixto, profa. ZOILA ROMERO.

Interescolar formado por el Liceo Nº 4 de Niñas y Liceo Hombres Valentín Letelier, prof. JOSÉ MOLINA.

*Conjuntos Extraescolares*

Coro Universitario, Escuela Dental, Director GUIDO MINOLETTI.

Coro Obreros Metalúrgicos, Director HUMBERTO SAGREDO.

Coro Instituto Pedagógico, U. de Chile, Director HUGO VILLARROEL.

Coro Obrero ASICH (Asociación Sindical Chilena), Director RENÉ ROSALES.

Coro Inst. Pedagógico, U. Católica, Director RICARDO ROSALES.

Coro Comuna de Ñuñoa, Directora MARÍA PIOZZA DE OROUSSEAU.

Coro "Peitosi",

Coro de la Iglesia Adventista "Armonía de Paz", Directora, Sra. LINA VANDER WYNGARD.

Coro de la Esc. Especialidades de la FACH, Director WERNER ARIAS.

Coro de No Videntes del Hogar Santa Lucía, Directora REBECA CATALÁN.

Coro de la Universidad Católica, Director JUAN ORREGO SALAS.

Coro de la Universidad de Chile, Director HUGO VILLARROEL.

Coro Polifónico de Temuco, Directora LUCÍA HERNÁNDEZ RIVAS.



En el acto de inauguración de estos X Festivales, el señor Juan Orrego Salas, Director del Instituto de Extensión Musical y del Coro de la Universidad Católica, expresó lo siguiente:

“La realización de este acto inaugural de los X Festivales Corales, patrocinados por la Asociación de Educación Musical, constituye un motivo digno de meditar. Significa éste una expresión continuada de diez años de labor al servicio de un ideal que engrandece al país. Significa el aprovechamiento de una fuerza espiritual que ya ha demostrado ser genuina a nuestro pueblo. Significa un tácito reconocimiento de hechos ya inscritos en la historia de los acontecimientos musicales chilenos, que determinaron que los hombres en cuyas manos estuvo el organizar nuestra vida artística forjaran sus personalidades en el seno de una agrupación coral, como lo fue la Sociedad Bach, de donde surgió nuestra Facultad de Música, nuestro Conservatorio reorganizado y el Instituto de Extensión Musical, que me honra representar en esta oportunidad.

La obra que ha realizado la Asociación de Educación Musical, con la colaboración del Ministerio de Educación en el montaje de estos Festivales, es de una trascendencia que ya rebasa los límites de lo puramente significativo, porque en sus diez años de acción ha realizado conquistas positivas en lo que se refiere al estímulo de las actividades corales en los planteles de educación primaria, secundaria y superior.

Chile ya es conocido en el resto de América Latina como uno de los países más ricos en actividades corales y en medio de ésta se destacan conjuntos que ostentan triunfos internacionales, como lo es el Coro Polifónico de Concepción y el Coro de Cámara de Valparaíso, y como estamos seguros lo conquistará el Coro de la Universidad de Chile en su próxima gira a Europa.

La sola existencia de las numerosas agrupaciones corales de los colegios y universidades repartidos a lo largo del país, constituye un motivo suficiente para probar la eficacia de cuanto se ha realizado a través de estas jornadas, que en panorámica visión exhiben año a año los resultados de iniciativas que responden a anhelos comunes y se suman una a una como expresión superior de un espíritu en crecimiento, de un lenguaje más elocuente que el de la palabra y el gesto común, puesto que es acopio inagotable de emociones libremente exteriorizadas.

Si hasta hace pocos años fueron las escuelas públicas y particulares y algunos conjuntos universitarios los que sirvieron de base a estos Festivales, hoy se agregan conjuntos obreros, de comunidades religiosas y agrupaciones gremiales que parecen revivir el espíritu sano y profundo del artífice medieval que informó el movimiento de los Maestros Cantores en la ciudad de Nuremberg.

¿Y cómo se ha conseguido todo esto?

No con dogmáticas exposiciones, ni a través de la fría suscripción de actas o códices destinados a morir en el papeleo burocrático, sino con aquel elemental principio de poner en movimiento las necesidades básicas del espíritu; simplemente promoviendo el canto coral que de hecho parece ser un factor propio a nuestro pueblo; abriendo las puertas a quienes quieren cantar y pueden hacerlo y enseñando el ejemplo de éstos a los demás.

La suma de experiencias, de observaciones realizadas en la práctica misma del canto, han permitido la constante superación y perfeccionamiento de nuestros conjuntos corales. Hoy día ya existen conceptos adquiridos de lo que es educar una voz en forma apropiada, se ha desterrado aquel concepto de buscar sólo un aparente y falso brillo forzando las cuerdas vocales, se frasea y matiza con inteli-

gencia y se sabe seleccionar el repertorio que corresponda a las características y posibilidades de cada conjunto.

En todo esto se deja ver el valor fundamental de la obra que ha realizado la Asociación de Educación Musical a través de la regular y constante organización de estos Festivales, lo que merece el apoyo incuestionable de todos aquellos organismos empeñados en la orientación artística y educacional del pueblo.

Como jefe de uno de éstos, el Instituto de Extensión Musical, me satisface aplaudir con sincera emoción y entusiasmo la labor que realiza la Asociación de Educación Musical, la que a mi modo de ver constituye la colaboración más eficaz a que pueda aspirar nuestro Instituto para la formación del público musical de Chile.

He dicho."

En el acto de clausura hicieron uso de la palabra el señor Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, D. Alfonso Letelier; el Director del Instituto de Investigaciones Musicales, D. Vicente Salas Viu, y la Secretaria General de la AEM, que dio cuenta de la semana de actividades.

La responsabilidad del comentario pedagógico posterior a estos Festivales estuvo a cargo de un jurado permanente, que integró doña Cora Bindhoff de Sigren, don Armando Carvajal y un profe-

sor elegido en cada etapa educacional en representación de los profesores actuales.

Las reuniones generales y parciales se celebraron en el Salón de Honor de la Universidad de Chile y en el teatro del Liceo N° 1 de Niñas, cedido gentilmente por la Directora del establecimiento, señora Marina Silva.

Como corolario de la actividad, se puede apreciar la mejor calidad en la selección de repertorio, el que acusa una mayor sensibilidad y juicio discriminativo; una marcada mejoría en los elementos bases de todo conjunto coral (calidad vocal, equilibrio, dicción e interpretación) y una presencia humana y profesional merecedora de todo aplauso por el entusiasmo y crítica constructiva que en todo momento se pudo constatar.

Con respecto a la Asociación de Educación Musical, sus integrantes y miembros directivos pueden testimoniar su más caluroso agradecimiento a todos y cada uno de los participantes en estos X Festivales Corales; los que, con la presencia de muchos nuevos conjuntos, han dado a la institución la seguridad que su labor ya rebasa los límites de lo específicamente escolar y ha entrado en una fase que le significa su proyección hacia el terreno social.

ELISA GAYÁN

Secretaria General AEM

# LA MUSICA EN PROVINCIAS

## ANTOFAGASTA

### *Actividad musical del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile*

En el Salón de Honor de la I. Municipalidad, el 12 de mayo pasado, se realizó un homenaje al poeta nacional Carlos Pezoa Véliz, con ocasión de cumplirse el cincuentenario de su muerte. En este acto, el Cuarteto Mixto del Coro de Madrigalistas de la Sociedad Musical, interpretó el Madrigal "Tarde en el Hospital", con texto de Pezoa Véliz y música de Mario Baeza Marambio.

Desde fines de junio y durante julio, el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, Sección Antofagasta, llevó a efecto la Misión Cultural que comprendía la provincia de Tarapacá, ofreciéndose conciertos del Coro de Madrigalistas con su Cuarteto Mixto, Trío Polifónico y Trío Folklorico en las ciudades de Arica e Iquique. Además de los conciertos públicos que se realizaron, también hubo conciertos especiales para los escolares.

El violinista Pedro D'Andurain ofreció un recital en la Sala de Conciertos del Hotel Antofagasta, el 12 de agosto, a base de obras de Tartini-Kreisler, Bach, Beethoven, Garrido, Saint-Saens, Ravel, Paganini, Kreisler y Sarasate, acompañado al piano por Mario Baeza Marambio. El artista también dio un concierto para estudiantes en Antofagasta y luego dos recitales en las ciudades de Tocopilla y Arica.

El 18 de agosto, la Sociedad de Antofagasta realizó un homenaje a Pablo Casals en el Salón de Honor de la Municipalidad de esa ciudad, a base de grabaciones de las Sonatas Nº 1 en Sol mayor y Nº 2 en Re mayor, interpretadas por Casals en violoncello y Paul Baumgartner en piano, obras grabadas por estos artistas durante

el Festival Casals del año 1950, en Prades. Además, don Juan Zalbidea dictó una conferencia sobre "Pablo Casals, el hombre..."

### *Gira al norte del país del Ballet Clásico Vadim Sulima*

Durante un mes, el Ballet Clásico Vadim Sulima, realizó una gira por las ciudades de Ovalle, La Serena, Antofagasta, Iquique, Arica y la ciudad peruana de Tacna. Este conjunto presentó los siguientes ballets: *Ilusiones en Tinieblas*, de la compositora chilena Juana Terazas y coreografía de Vadim Sulima; *Bacanal de la ópera Fausto*, de Gounod; *Danzas Ucranianas*, de Lousenko-Moussorsky, *Vals y Lezhinka*, de Khatchaturian y *La muerte del Cisne*, bailada por Nina Sulima.

## TEMUCO

### *Gira del Coro de la Universidad Técnica del Estado*

El Coro de la Universidad Técnica del Estado, formado por cuarenta voces juveniles mixtas y bajo la dirección de Mario Baeza, se presentó en dos conciertos en la ciudad de Temuco, durante el mes de septiembre. El primer concierto estuvo dedicado a los estudiantes y el concierto oficial se realizó en la Biblioteca Municipal. En ambas ocasiones, un público desbordante premió con calurosos aplausos el interesante programa ejecutado por el Coro.

Después de sus conciertos en la ciudad

mencionada, el Coro continuó su gira ofreciendo conciertos en Valdivia y otras ciudades de la zona.

## V A L D I V I A

### *Festival de Coros de Primavera*

Durante los días 5 y 6 de octubre se realizó el Festival de Coros de Primavera, organizado por la Federación de Coros de Valdivia, bajo la presidencia de don Divert Rivera. Participaron los siguientes grupos corales: Coro Escuela Centralizada de Lanco, Escuela Nº 22 de Antihue, Escuela Nº 67 de Raumin, Tonic Sol Fa de la Escuela Normal, Liceo de San José, Coro Masculino de la Escuela Normal, Liceo de Hombres, Coro Polifónico de Río Bueno, Coro Polifónico de Valdivia, Escuela Nº 4 de Valdivia, San Sigifredo de Panguipulli, Escuela Nº 6 de Valdivia, Escuela de Pesca de Mehuín, Liceo de Niñas, Instituto Salesiano y Coro Polifónico Normal-Técnica.

El Coro de Niños Cantores de Santa Rosa, de Santiago, considerado el mejor conjunto coral infantil chileno, fue especialmente invitado a participar en el Festival.

## S A N A N T O N I O

### *Gira del Coro Polifónico de San Antonio*

El Coro Polifónico de San Antonio, formado por 46 voces mixtas, bajo la dirección de Waldo Aránguiz, acaba de realizar una gira por las ciudades de Traiguén, Angol, Collipulli y Los Angeles, obteniendo gran éxito artístico y de público.

## V A L P A R A I S O

### *Concierto del Quinteto de Vientos Chile*

En el Museo de Bellas Artes, especialmente invitado por la Sociedad Mozart, que dirige la señora Lily de Goetz y auspiciado por la I. Municipalidad de Valparaíso, actuó el Quinteto de Vientos Chile.

El concierto congregó una extraordinaria concurrencia, motivada por la novedad que ofrecía un grupo de esta naturaleza y por haberse hermanado el acto con el de la recepción oficial que hizo el Alcalde de la ciudad, don Santiago Díaz Buzeta, de la Exposición Helénica de Grados Contemporáneos.

"El Mercurio" de Valparaíso, al comentar este concierto, dice: "... se tuvo oportunidad de escuchar un programa selectísimo y de gran valía, vertido con una interpretación tan minuciosamente ensayada, con un sentido de unidad tan notable y dentro de una gama de tonalidades tan adecuadamente ajustadas a cada obra, que las versiones resultaron notablemente vitalizadas, llevando al auditorio instantes de grato esparcimiento".

Por su parte, "La Unión" de Valparaíso, dice: "Es verdaderamente halagador aplaudir estos conjuntos de cámara, que se han formado en la capital a la vera de las grandes orquestas. Su presencia demuestra el grado de madurez y selección alcanzado por sus más destacados ejecutantes, que han sentido la verdadera vocación de reunirse en familias sonoras, para continuar una labor llamada a enaltecer el nombre de la patria dentro y fuera de nuestras fronteras... A través de las obras ejecutadas, el Quinteto Chile se nos reveló como un grupo entusiasta, disciplinado y homogéneo, que ha superado plenamente su etapa formativa, pero que necesita ahora pulir su actua-

ción, para lograr esa exquisitez interpretativa de los conjuntos fogueados y consagrados."

## I Q U I Q U E

### *Primer Festival Coral de la provincia de Tarapacá*

La Asociación Musical de Iquique ha organizado el primer Festival Coral de la provincia, adhiriéndose así a la celebración de los X Festivales Corales de la Federación de Coros de Chile, que se efectuaron en Santiago.

El Festival tendrá lugar los días 8 y 9 de noviembre y en él participarán las siguientes agrupaciones corales: Coro Polifónico de Arica, Coro Polifónico de la oficina salitrera Victoria, Coro Polifónico de la oficina salitrera Humberstone, Coro Polifónico Iquique, Coro del Magisterio de Iquique, Coros de los colegios secundarios de Iquique, Coros de las escuelas primarias de Iquique y Coro del Asilo de la Infancia.

### *Coro Polifónico de Iquique*

El Coro Polifónico de Iquique, bajo la dirección de su director, señor Dusan Teodorovic, realizó durante el mes de septiembre una gira por la provincia de Antofagasta, obteniendo extraordinario éxito en sus numerosas presentaciones. Su extenso repertorio incluye música sacra, folklórica nacional y extranjera y hermosas canciones yugoslavas.

## O S O R N O

### *Concurso Nacional de Piano*

La Sociedad Musical de Osorno, con motivo de celebrarse el Cuarto Centenario de la fundación de esa ciudad, orga-

nizó, como ya habíamos anunciado, dos concursos de piano; uno regional y un "Concurso Nacional de Piano Cuarto Centenario".

Para el Concurso Nacional, el jurado fue constituido por las siguientes personas: Presidente, Alfonso Letelier Llona, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile; Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional; Roberto Ide, en representación de la Universidad de Concepción; Galvarino Mendoza, en representación de la Universidad Austral; Luisa D. de Galaz, representante de la Ilustre Municipalidad de Osorno; Ilse de Turner y Teófilo Kozłowski, en representación de la Sociedad Musical de Osorno.

Se presentaron los siguientes concursantes: Elisa Alsina Urzúa, Ena Bronstein, Francisco Claro Huneeus, Adela Ilevicki, María Luz Tobella de Flores, Graciela Yazigi, Vera Remenyi y Ronaldo Reyes Solís de Arando.

El discurso de la Presidenta de la Sociedad Musical de Osorno, señora Hilda G. de Neumann, es de por sí explicativo sobre este concurso; en él la presidenta dijo: "El Concurso Nacional de Piano no habría sido nunca una realidad si no nos hubieran brindado su decidido apoyo hombres de elevado espíritu público, como el señor Carlos Follert, alcalde de la comuna, y los señores regidores y el presidente del Comité Cuarto Centenario, señor Federico Meller, fuerte puntal de nuestro ambicioso objetivo. Gracias a la comprensión de todos ellos, pudo cristalizar esta idea nacida en el seno de nuestra institución. Bella idea que llevamos adelante con entusiasmo, con esmero y con el noble propósito de levantar el nivel cultural y musical de esta zona, para aportar un grano de arena a las actividades espirituales y artísticas del país."

Más adelante, agregó la señora Neumann: "Los ganadores de los distintos

premios sentirán la satisfacción de haber obtenido un justo galardón en reconocimiento de su esfuerzo y del trabajo realizado; para todos estos jóvenes pianistas la participación en el concurso significará un estímulo para seguir adelante en sus deseos de superación y en sus propósitos de obtener triunfos, que no sólo redundarán en su propio beneficio, sino que se traducirán en mayor prestigio en las artes musicales de la patria chilena."

Una vez realizado el Concurso, se procedió a hacer la entrega de los premios, según el fallo del jurado. Fue designado nada más que un segundo premio por haberse considerado que los concursantes no tenían la suficiente madurez para un Concurso Nacional de Piano, y éste fue otorgado a la señorita Ena Bronstein y consistió en cien mil pesos en dinero efectivo.

Por su parte, el Alcalde de Osorno, repartió el premio mayor de cuatrocientos mil pesos entre los ocho participantes, otorgándole a cada uno de ellos la suma de cincuenta mil pesos, un libro y un banderín del Cuarto Centenario de Osorno.

### *Gira al norte del Cuarteto Santiago*

A mediados de octubre, el Cuarteto Santiago realizó una amplia gira por las provincias de Tarapacá y Antofagasta, ofreciendo conciertos en Iquique, Antofagasta, Calama, María Elena, Pedro de Valdivia y Tocopilla.

Además de conciertos regulares, el Cuarteto Santiago tocó varios conciertos gratuitos para estudiantes, a los que concurrió gran número de escolares. Entre las obras tocadas durante esta gira merecen mencionarse las siguientes: *Beethoven: Cuarteto en Fa menor, Op. 95*, y *Cuarteto, Op. 18, N.º 1, en Fa mayor*; *Mozart: Pequeña Serenata Nocturna*; *Dvorak: Cuarteto en Fa mayor, Op. 96*; *Becerra (chileno): Cuarteto N.º 4*; *Milhaud: Cuarteto en Sol* y además movimientos de los siguientes compositores: *Borodin: Nocturno*; *Grettry Allegro grazioso*; *Tschai-kowsky: Andante Cantabile*; *Negro Spirituals* y *Mozart: Rondó*.

Extraordinario fue el éxito de público obtenido por los maestros Stephan Tertz, Ubaldo Grazioli, Raúl Martínez y Hans Loewe durante esta gira por las provincias del Norte.

## NOTICIAS

### *Estreno en Nueva York de la "Obertura Festiva", de Orrego Salas*

El 26 de septiembre, en el Carnegie Hall, bajo la dirección de Leopold Stokowsky, la Filarmónica de Nueva York ejecutó el estreno en Nueva York de la *Obertura Festiva*, de Juan Orrego Salas, en un programa de música contemporánea. La obra del compositor chileno fue la única composición latinoamericana del concierto, en el que también figuró la *Novena Sinfonía*, de Vaughn Williams; *Tocatta*, de Paul Creston; *Mysterious Mountain*, de Alan Hovhaness, y *New Dance*, de Riegger.

### *Festivales de música chilena*

El jurado de selección de los VI Festivales de Música Chilena, integrado por Carlos Botto y Jorge Urrutia, en representación de la Honorable Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical; Héctor Carvajal, director ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile; Carlos Isamitt, representante de los compositores, cuyas obras han sido interpretadas en anteriores festivales de música chilena, y Daniel Quiroga, en representación de los compositores participantes a este festival, después de estudiar las 35 obras inscritas, ha recomendado a la Honorable Junta Directiva la ejecución de las siguientes obras en los festivales que se realizarán en el mes de noviembre.

*Becerra, Gustavo: Segunda Sinfonía; Campbell, Ramón: Sonata para violín; Falabella, Roberto: Estudios Emocionales y Adivinanzas; Quinteros, Abelardo: Tres Cantos del Espejo; Lefever, Tomás: Cinco Piezas para Cuarteto de Cuerdas; Soubllette, Luis Gastón: Variaciones sobre un tema de Mahler; Schidlowsky, León: Caupolicán; Vargas, Darwin: Obertura para*

*tiempos de Adviento, y Vila, Cirilo: Sonata para flauta.*

### *Obra de Domingo Santa Cruz elegida como obligatoria en Concurso Premio de Piano "Manuel de Falla"*

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, deseando difundir el conocimiento e interpretación de la música española e hispanoamericana, ha convocado a un Concurso de Piano "Manuel de Falla".

En este concurso, los participantes deberán interpretar dos obras con carácter de obligatorio: *Poema N° 1* de los 5 *Poemas Trágicos*, del compositor chileno Domingo Santa Cruz y *La Fantasia Baetica* de Manuel de Falla. Las actuaciones de este concurso se iniciaron el 25 de octubre y el Premio "Manuel de Falla" quedó dotado con la cantidad de diez mil pesetas.

### *Domingo Santa Cruz presidió la VII Asamblea General del Consejo Internacional de Música*

Domingo Santa Cruz, presidente del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, presidió durante el mes de octubre la Séptima Asamblea General del Consejo y tomó parte activa en las reuniones musicológicas organizadas por la UNESCO bajo el rubro "El Universo de la Música y sus diferentes Culturas".

Simultáneamente con la realización de esta asamblea y reuniones de musicólogos, se efectuó un extenso festival que comprendió 36 conciertos de música sinfónica, de cámara, de grupos corales y de música antigua, durante las "Semanas Musicales de París".

### *Ena Bronstein partió becada a los EE. UU.*

La joven y talentosa pianista chilena Ena Bronstein acaba de ser agraciada con una beca para continuar sus estudios en Nueva York, con Claudio Arrau.

Durante el mes de octubre, Ena Bronstein, que concurrió al Concurso Nacional de Piano de Osorno, obtuvo el segundo y único premio otorgado durante este concurso organizado por la Sociedad Musical de Osorno y la Ilustre Municipalidad de esa ciudad sureña.

### *Pedro D'Andurain triunfa en la OEA*

El violinista chileno Pedro D'Andurain,

se presentó en el concierto inaugural de la temporada que todos los años auspicia la Organización de Estados Americanos, en Washington. El concierto tuvo lugar en el Hall de las Américas, del edificio de la OEA, y el programa fue el siguiente: Bach: Chacone; Baal Schem: Capricho; Debussy: Sonata en Sol menor; J. J. Castro: Danza rústica; Pablo Garrido: Movimiento Perpetuo, y Hoe Down, de Copland.

Paul Hume, crítico de The Washington Post and Times Herald, dijo: "El señor D'Andurain es un violinista de excepcionales condiciones. Posee una poderosa técnica y una tonalidad de gran belleza y brillo. Su maestría de estilo pudo ser apreciada en la interpretación de Bach y de Bloch".



# NOTAS DEL EXTRANJERO

ALEMANIA

## Temporada de Conciertos 1958/59

En los programas de las orquestas alemanas durante la próxima temporada, fluye como "leit motiv" la memoria de los grandes maestros: Haendel y Haydn. Algunas orquestas conmemorarán también el 150º aniversario del nacimiento de Félix Mendelssohn, el 3 de febrero; el centenario de la muerte de Ludwig Spohr y el 80º aniversario del nacimiento de Joseph Haas.

Como en años anteriores, las orquestas alemanas incluirán, también, composiciones contemporáneas junto a las obras de los clásicos modernos Schoenberg, Webern, Hindemith y Strawinsky.

La *Filarmonía de Berlín*, dentro del campo de la música actual, tocará obras de Chávez, Toch, Hartmann, Vogel, Berger, Lopatnikoff, Tscherepnin, Barber, Dello Joio y Robertson y en primera audición darán a conocer la *Sinfonía Diatónica de Reinhard Schwarz-Schilling* y el *Concierto para piano y orquesta* de Heinz Fr. Hartig.

La *Filarmonía de Munich* dará a conocer en primera audición en Alemania *Ballade*, de *Gottfried von Einem* y en los *Conciertos de Música Viva*, organizados por la Opera del Estado bávaro y por la Radio bávara, se ofrecerán seis conciertos dedicados exclusivamente a la música actual. Bajo la dirección de Sawallisch se ejecutará *Antígona*, de *Carl Orff*, y en los conciertos bajo la dirección de Albert, Boulez, Henze, Maazel, Ormandy y Scherchen se tocarán obras de Strawinsky, Schoenberg, Debussy, Berio, Boulez, Von Einem, Hartmann, Henze, Hindemith, Lidholm, Matsudaira, Nono, Prokofieff, Ravel, Roussel, Schostakowitsch y Varese.

La *Orquesta de Muenster* organiza, además del programa habitual de conciertos, tres conciertos especiales de música con-

temporánea, en los que se interpretará música moderna con una conferencia previa. Asimismo la *Orquesta de Wuppertal* prestará especial atención en su serie "Nueva Música de Wuppertal" a la creación de compositores de hoy. De *Harald Genzmer* se estrenará el *Cancionero italiano*; el *Concierto espiritual*, de *Ingo Schmitt*, y la *Segunda música sinfónica para orquesta*, de *Wilhelm Fehres*. La *Orquesta de Bonn* estrenará *Sinfonía Nº 4*, de *Barris*, y los *Motetes para orquesta ut heremita solus*, de *Okeghem*, y el *Andante sostenuto para piano, viento y batería*, de *Skalkottas*.

## La radio

Dentro de la vida musical alemana, la radio desempeña un papel predominante gracias a la independencia económica de que gozan y que les permite contratar no sólo a los mejores artistas, sino que convertirse en los grandes propulsores de la música de la actualidad. Algunas radio-emisoras han concentrado todos sus esfuerzos en la propagación de la música contemporánea a través de encargos a los músicos jóvenes.

Por ejemplo, la Radio del Norte de Alemania (Radio Hamburgo), estrenará durante esta temporada las siguientes obras especialmente encargadas: el oratorio *Y Jonás fue a Nínive*, de *Wladimir Vogel*; *Las canciones del pirata O'Rourke*, de *Boris Blacher*; el *Lied de las Horas*, de *Gottfried von Einem*; la *Séptima Sinfonía*, de *Karl A. Hartmann*, y el *Chant de naissance*, de *Wolfgang Fortner*. En un concierto dedicado a la obra de Strawinsky y bajo la dirección del maestro, se estrenará en Alemania *Threni id est lamentatio Jeremias prophetae*. En los con-

ciertos *La nueva obra* sólo se ejecutarán obras contemporáneas y los estrenos de *Música de Cámara*, de Hans Werner Henze y *Misa para coros a capella*, de Salvatore Martirano.

La Radio del Oeste de Alemania (Radio Colonia), dará a conocer en primera audición: *Sexteto de cuerdas*, de Mauricio Kagel; *Tres ditirambos para orquesta de cámara*, de Hans Werner Henze (encargo de Radio Colonia); *Omnia tempus habent*, de B. A. Zimmermann; *Cuatro poesías de Stefan George de la Estrella de la Alianza*, de Michael Gielen; *Secuencias*, de Roman Haubenstock-Ramatti (encargo de la Radio Colonia); *Concierto para piano*, de John Cage (estreno en Europa); *Segundo concierto de violas*, de Milhaud, primera audición en Alemania, y *Concerto per la notte di natale del' anno 1956*, de Luigi Dallapiccola.

## La ópera

Al igual que en los programas de conciertos ha influido en el plan de ópera para 1959 la conmemoración del 200º aniversario de la muerte de Haendel. En las distintas óperas a través del país se montarán las óperas de Haendel: *Belsazar*, *Julio César*, *Agripina*, *Rodelinda*, *Ezio*, *Jerjes*, *Parthenope*, *Acis* y *Galatea* y *Tamerlan*. Al mismo tiempo, para conmemorar el 150º aniversario de la muerte de Haydn, se harán revivir sus óperas bufas. Richard Strauss será conmemorado en el décimo aniversario de su muerte con numerosas y nuevas escenificaciones de sus óperas. De Ludwig Spohr se representará su ópera *Jessondra*, con motivo del centenario de su muerte.

La ópera moderna estará representada por el *Wozzek* y *Lulú*, de Berg; *El Castillo del duque Barba Azul*, de Bartok; *El violín mágico* y *El revisor*, de Egek; *Simplicius Simplicissimus*, de Hartmann; *La armonía del mundo*, de Hindemith; *Jua-*

*na en la hoguera*, de Honegger; *Palestrina*, de Pfitzner, y *Edipo Rey*, de Stravinsky.

En la ópera de Hamburgo, bajo la dirección del maestro Leopold Ludwig, se estrenará *La cacatúa verde*, de Richard Mohaupt, y *Demetrio*, de Dvorak (estreno en Alemania).

La Staetische Oper de Berlín hará escuchar en primera audición tres óperas de cámara: *Corinna*, de W. Fortner; *Fiesta*, de Milhaud; *El diario de un loco*, de Humphrey Searle, y *El fin de Anaximandro*, de Werner Thaerichen.

El teatro de Darmstadt estrenará una nueva ópera del dodecafónico René Leibowitz, *Dolores*, de Jolivet; *Susana*, de Floyd, y el *Colón*, de Milhaud.

## El ballet

El ballet moderno cuenta con grandes simpatías en Alemania y en la próxima temporada habrá numerosos e interesantes estrenos.

Se estrenará el ballet *Undine*, de Henze, y el parpafrosis coreográfico del tema de *Lulú* con el título *Menagerie*, de *Giselher Klebe: Die lose Blume*, de *Nabakov*, según la fábula irónico-filosófica de Thurber; *En honor de Teseo*, de Mihailovici; *Rosa Silber*, de Hense; *Pas de deux* y *Mardi Gras*, de Pael; *Die Tiefe*, de Landowsky; *Ocasión perdida*, de Reimann; *La ciudad alegre*, del italiano Virgilio Mortari; *La Era de la Angustia*, de Bernstein, y el *Unicornio, el dragón y el hombre tigre a los tres domingos del poeta*, de Menotti.

## Descubierta obra desconocida de Haendel

En el Archivo del Estado de Prusia, en Berlín, se ha encontrado una obra hasta ahora desconocida de Haendel: *Symphonia per Violino concertato, oboe e*

*basso en Fa mayor*. La obra descubierta por el musicólogo Martín Wiedemann fue de inmediato ejecutada.

### Nuevas grabaciones

La Deutsche Grammophon Gesellschaft, en unión con el Consejo Internacional de Música, ha editado dos series de discos de música alemana contemporánea. Las series van acompañadas de introducciones, escritas por los compositores y completas con datos biográficos. La primera serie comprende obras de Werner Egk, K. A. Hartmann, J. N. Davis, Boris Blacher y Phillip Jarnach. Dentro de la segunda serie merecen destacarse la cantata *La Creación*, de *W. Fortner*, cantada por Dietrich Fischer-Dieskau; *Cinco canciones napolitanas*, de *Werner Henze*, cantadas por el artista recién mencionado; *Concierto para flauta y orquesta*, de *Harald Genzmer*, ejecutado por Gustav Schek y la Filarmónica de Berlín; el *Te Deum*, de *Ernst Pepping* y *Elegías romanas*, de *Giselher Klebe*.

### Orquesta Sinfónica Nacional de México

La Orquesta Sinfónica Nacional de México, bajo la dirección de su director titular, Luis Herrera de la Fuente, acaba de realizar la gira más intensiva emprendida hasta la fecha por Orquesta Sinfónica alguna del mundo. Después de la gira por los países de Europa occidental, inició el 13 de octubre otra por Norteamérica, país en el que ofrecerá 55 con-

ciertos, que serán dirigidos por su director titular, Luis Herrera de la Fuente, e Igor Markevitch y Jascha Horenstein.

Según informaciones de Londres, las actuaciones de la Sinfónica de México en esa capital han dejado un recuerdo imborrable. Los críticos al referirse a sus actuaciones dicen: *London Times*: "La Orquesta de México demostró vitalidad inmensa, profundo colorido y brillante naturalidad, lo que comprobó su intensa disciplina musical. La sección metales daría prestigio a cualquier conjunto de jazz, y la de cuerdas a las mejores orquestas de América del Norte. La tonalidad de la orquesta en conjunto es brillante, de recia brillantez dentro de su ardor y energía". El *News Chronicle*, agrega: "...en su propio elemento esos músicos son como el champagne".

Edmund Tracey del *Observer*, comenta después del concierto en el Royal Festival Hall: "...la orquesta tiene un estilo muy diferente al de nuestras orquestas. Su ejecución es fogosa y estridente, pero no desagradable. Las cuerdas —agrega— tienen brillo tonal, los bronces una intensidad clamorosa, idealmente adecuada para la música que formula su principal atracción a un nivel de excitación física. El *Huapango*, de José Pablo Moncayo, un baile de taconeo que aquí y allá hace recordar partes de algunos ballets de Aaron Copland, provocó tal entusiasmo que tuvo que ser repetido". El crítico pone término a su comentario diciendo: "...aun cuando ésta es la primera visita de la orquesta mexicana a Londres, la recepción del miércoles debe haberlos convencido de que no debe ser la última".

### I T A L I A

#### La "Sagra Musicale Umbra"

Siendo la Umbría tierra cuna de grandes santos y profundamente impregnada

de religiosidad y espiritualidad —en Norcia vio la luz y vivió San Benito, funda-

dor de la Orden Benedictina, cuyo primer convento fue construido en el siglo V en Montecasino; en Montefalco, Sta. Clara; en Cascia, Sta. Rita; en Asís, Sta. Clara y el dulce San Francisco, de cuyo paso por los grandes y pequeños centros de la región son testimonios materiales los numerosos conventos de franciscanos que él fundara. Su permanencia en algunos de ellos conserva las huellas de su poética espiritualidad—, no sorprende constatar el nexo que en la Umbría existe, aún hoy, entre su paisaje, el arte y el sentido de "Sagra" (fiesta), habiendo sido la serena belleza de esta tierra la que inspira al Santo su "Canto de las Creaturas".

Por ello, tampoco sorprende que este festival de música religiosa haya sido ideado y animado en la Umbría con el propósito de exaltar la potencia de la inspiración religiosa y espiritual de la música y convertir, en una verdadera fiesta del espíritu, cada una de las ediciones de esta "Sagra", cuyo origen se remonta a 1937.

Consciente de su significativa e interesante finalidad, la "Sagra umbra" ha mantenido su orientación con tanta seriedad y empeño a través de los 12 años que lleva de vida (su actividad se vio interrumpida durante el conflicto bélico y en los peores años de la postguerra), que hoy, gracias a la calidad y novedad de sus programas y a la actuación de los mejores conjuntos orquestales y corales y de los grandes directores y solistas que han sido llamados a participar año tras año en sus manifestaciones, la Sagra de la música en Umbría es considerada, con sobradas razones, como uno de los más importantes festivales musicales de interés mundial.

Grandes oratorios y cantatas, pequeños trabajos corales y orquestales, obras del teatro espiritual, música antigua, grandes conciertos sinfónicos con coros, "causeries concerts" y música contemporánea de to-

dos los países y de las más diversas orientaciones estéticas han sido presentados por la "Sagra musicale umbra", desde su iniciación.

Así, la triple finalidad que había inspirado su creación, ha sido siempre mantenida, ya sea presentando en estrenos absolutos mundiales grandes obras de inspiración religiosa; exhumando y sacando de la sombra aquellas que —no obstante su valor y significado— habían desaparecido o caído en el olvido, y presentando en ejecuciones excepcionales partituras de repertorio y de reconocido valor.

La "Sagra" pone en práctica su programa tanto en la ciudad de Perugia, como en Assisi, Gubbio, Todi y en otros centros característicos de la región, sirviéndose de sus hermosas iglesias —que constituyen monumentos artísticos nacionales—, sus palacios históricos, sus grandes salas-pinacotecas y el teatro "Morlacchi", de Perugia.

Hasta ahora, algunas de las más interesantes partituras de música religiosa han sido ejecutadas en los 12 Festivales anteriores, tanto en primeras ejecuciones escénicas mundiales ("Sagesse", de D. Milhaud; "San Francesco d'Assisi", de G. F. Malipiero; "Legenda de Santa Isabel", de Liszt; "Santa Rappresentazione di Abramo e Isacco", de I. Pizzetti; "Giona", de Carissimi; "Sansón", de Haendel, y "Gionata", de Piccinini), como en estrenos mundiales absolutos (obras de M. Castelnuovo Tedesco, Clausetti, Ghedini, Pizzetti, V. Mortari, Liviabella y Parodi), o en primeras "réprises" (de composiciones de Monteverdi, Pergolesi, A. Scarlatti, J. Perti, Stradella, Carissimi, Cavalli, De Cavalieri, Martini, Jommelli, Bassani, Morlacchi y Tschaikowsky), y en primeras ejecuciones en Italia que han incluido magníficos y valiosos trabajos clásicos, conjuntamente con significativas obras modernas (de J. S. Bach, G. Gabrieli, F. Couperin, O. de Lassus, G. F. Haendel, W.

A. Mozart, G. B. Pergolesi, G. B. Lulli, Martin Pfitzner, H. Wolf, F. Schubert, R. Schumann, H. Berlioz, G. Mahler, L. Janacek, A. Schoenberg, P. Hindemith, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, B. Britten, K. Szymanowski, V. Williams y J. Françaix).

Todo este imponente material ha sido animado por la batuta de algunos de los más célebres directores de orquesta: junto a Von Karayan y a Celibidache, han dado su aporte a este interesante festival Gui, Santini, Marinuzzi, Serafin, Ghione, C. Giulini, Previtali, Horenstein, Boehm, Stiedry, Elmendorff, Mitropoulos, Leibowitz, Gillesberger, etc.

En éste, su XIII Festival, que se realizará el 20 de septiembre hasta el 5 de octubre, la "Sagra Musicale Umbra" ha programado "La Pasión según San Mateo" y "Cantatas", de Bach; "La Pasión según San Mateo", de H. Schütz (1ª ejecución en Italia); los oratorios "El Mesías" y "Baltazar" (1ª ejecución en Italia), de Haendel; obras de Tomás Luis de Victoria; "Gran Misa para bronce", de Anton Bruckner (1ª ejecución pública en Italia); 3 obras sinfónico-corales del maestro de Salzburgo: "Misa para la Coronación", "Réquiem" y "Ave Verum"; obras para solos, coros y orquesta de A. Caldara: "Giuseppe", "Arie dalla Passione di Gesù Cristo" y "Te Deum" (primeras "réprises" desde el siglo XVIII); música para solos, coros y orquesta de A. Lotti: "Miserere", "Due Salmi", "Laudate pueri" y "Dies Israe"; música de compositores checoslovacos compuesta para las fiestas religiosas que tienen lugar desde Navidad hasta Pascua; "El hospital de los locos" autosacramental de J. de Valdivieso (1ª presentación en Italia); "Il canto della speranza" para solos, coros y orquesta, de Valentino Bucchi (1ª presentación en Italia); "El diálogo del gran inquisidor", de Boris Blacher; el oratorio "La noche de Navidad", de Luigi Dallapiccola (1ª

ejecución en Italia); "Réquiem", de H. E. Apostel (1ª ejecución mundial absoluta); "Lamentaciones del profeta Jeremías", de Ernest Krenek (1ª ejecución en Italia) y "Corales y arias", de Mario Pergallo (1ª ejecución en Italia).

Este año estarán de turno en la "Sagra" los directores Karl Boehm, Nino Sanzogno, Hans Gillesberger, Bruno Bartoletti, John Barbirolli, Lovro von Matacic, Mario Rossi y Juan Gorostidi (director del Orfeón Dionostiarra de S. Sebastián), y en ella participarán las orquestas: "Die Wiener Symphoniker", "Maggio Musicale Fiorentino", "Della Sagra Musicale Umbra", del "Collegium Musicum Professorum Conservatori Pragensis", junto a los grupos corales: "Die Wiener Singakademie", Die Wiener Kammerchor", "Coro del Maggio Musicale Fiorentino", "Our Lady's Society", de Dublín, y el "Orfeón Donostiarra", de San Sebastián, a los que se sumarán elementos del Teatro Nacional de Madrid y el director teatral Luis Escobar.

La organización de este XIII Festival de la "Sagra Musicale Umbra" y sus precedentes manifestaciones, son obra de la sociedad "Amici della Musica", de la ciudad de Perugia, que cuenta con socios en todo el territorio de la República italiana y aún fuera de ella. Su número y las ambiciosas finalidades artísticas y culturales de la institución, justifican no sólo el enorme "tour de force" que significa para una entidad privada (aunque ésta cuente con el apoyo del Estado) la organización, la puesta en marcha y la realización de una manifestación de la importancia y el significado de la "Sagra" (el único entre los festivales mundiales de música, de inspiración exclusivamente religiosa y espiritual), sino la "Temporada Invernal de Conciertos" de "Los amigos de la música" y los conciertos sinfónicos y las audiciones de cámara a precios populares que la institución ofrece a sus socios y al pú-

blico en general durante la estación estival.

En cuanto a sus socios, pueden participar en todas sus manifestaciones—incluso la “Sagra”— haciendo uso de su derecho de prioridad en la adquisición de las entradas y gozando de una reducción en el precio de éstas que, en el caso de los estudiantes, es verdaderamente notable.

La realización de esta iniciativa, tendiente a fomentar y estimular el gusto por la música, ha sido posible no sólo gracias a la contribución que la institución recibe del Estado italiano, por intermedio de la “Dirección General de Espectáculos”, sino que también por las sumas que representan las cuotas que sus asociados pagan; por el producto de la venta de las entradas a los conciertos y además por los aportes voluntarios que los particulares hacen a los “Amici della Musica”, cuyo comité directivo cuenta con algunos de los más entusiastas sostenedores de la labor de esta sociedad.

IRMA GODOY TAPIA.

## S U I Z A

### *Orquesta de Cámara de Basilea*

En el programa general para la temporada 1958/59 de la Orquesta de Cámara de Basilea, se da una marcada preferencia a la música de antaño, a través de seis conciertos. En el primero, dedicado a obras de Mozart, se ofrecerá como estreno el “Kyris de Munich”. En el mismo marco de música antigua encontramos obras de Alessandro Scarlatti, Heinrich Schütz, J. S. Bach, G. Fr. Händel y Joseph Haydn. En una función vespertina, con ocasión de conmemorarse el 20º aniversario del fallecimiento de Adolf Hamm, se dará un concierto con música de Bach. Un concier-

to de la “Capelle Coloniensis” está dedicado en su totalidad a la música antigua. La música contemporánea se hace presente, entre otras, con los estrenos en Basilea de la “Tocatta para piano y orquesta”, op. 44 (1938/40), de Marcel Mihalovici y un “Sexteto para orquesta de cuerdas” (1932), de Buhoslav Martinu, así como de la sinfonía “Eneas Silvius” (1955-1957), de Conrad Beck. Como estreno se anuncia el “Concierto Lírico”, para saxofón y orquesta, op. 82 (1958), de Albert Moeschinger.

### *Obras de compositores suizos*

En el marco de los Festivales de Lucerna de este año, los “Festival Strings Lucerne”, estrenó “Música para un Ballet imaginario”, para 12 instrumentos de cuerda y cémbalo, de Armin Schibler. El mismo compositor creó una pantomima trágicómica para ballet de cámara, “Curriculum Vitae”, para un bailarín y nueve instrumentos. La “Wessobrunner Cantata”, de Schibler figuró en el programa del concierto inaugural del Festival en Ludwigsburgo. La obra fue interpretada por el Coro de la Radio de Alemania del Sur. La emisora Bremen transmitió la ópera de cámara “Los pies en el Fuego”, de Schibler.

La obra “La muerte en Basilea”, del compositor suizo Conrad Beck fue transmitida por la Radio belga (Emisora Bruselas), bajo la dirección de Franz André. Hasta ahora, aparte del estreno en Basilea de la obra para coro, hubo representaciones en Zürich, así como por la Radio Francfort, Radio Bremen, Radioemisora Bávara, Emisora Berlín Libre, Radio Viena, RAI, Emisora Turín y Radio París.

El compositor suizo Wladimir Vogel compuso, por encargo de la Emisora de Hamburgo, el Oratorio “Jonás”, según traducción al alemán del texto bíblico por Martin Buber. La obra fue compues-

ta para bajo, coro hablado y orquesta. El estreno de la obra está previsto para la temporada próxima.

El Oratorio "La caída de Wadagus por Vanidad", presentado en Roma, valió al compositor el título de miembro honorario de la Academia Nacional Santa Cecilia.

La última obra compuesta por Heinrich Sutermeister, música para "La Zarza Ar-

diente", de Géo Blancs, se estrenó el 30 de mayo en Mézières.

También se estrenó el 7 de junio la Cantata Nº 3 "Al Omnipresente", de Heinrich Sutermeister, con ocasión de la clausura del Festival de Duisburg.

El estreno en Austria del Concierto para Cello de Sutermeister se realizó el 12 de agosto en los Festivales de Bregenz.

## HEMOS LEIDO...

*Uribe Echevarría, Juan.* CONTRAPUNTO DE ALFÉRECES EN LA PROVINCIA DE VALPARAÍSO. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1958. 155 págs.

El profesor Juan Uribe Echevarría es un profundo conocedor de las costumbres, tradiciones y vida popular de la provincia de Valparaíso, donde ha residido largos años en la tarea de su magisterio didáctico y en su alta capacidad actual de director del Instituto Pedagógico de esa ciudad. Adiestrado en el método comparativo por las necesidades metodológicas de su cátedra y viajero por las tierras de España y de América, tiene la pupila ágil para discernir las formas originales o disfrazadas en que aparecen los actos folklóricos. El presente libro es una valiosa contribución al estudio de las fiestas del calendario folklórico de Valparaíso. En su estructura es un reportaje científico directo que el autor ha llevado a cabo asistiendo con deleite y entusiasmo a estas celebraciones que expresan por un lado la religiosidad ambiente y por el otro la persistencia de costumbres que hincan sus raíces en un pasado histórico remoto. El profesor Uribe nos lleva de la mano en la investigación. Con él podemos estudiar la organización de las hermandades que tienen a su cargo estos ritos. El autor se pregunta la eterna interrogación de los orígenes, si responden éstas a un sincretismo; al aporte ibérico o a una aculturación de fiestas hispánicas bajo el imperativo de otra raza y otro medio ambiente geográfico. La cuestión ha dividido a los folkloristas, pero creo que ninguno puede negar la raíz ibérica primitiva de muchas de estas fiestas.

A continuación, esboza el señor Uribe una teoría general de estas mismas fiestas descomponiéndolas en sus dos aspectos principales: la poesía y el canto; la coreografía y la música. Son muy interesan-

tes y afortunadas las observaciones que hace sobre la métrica de los contrapuntos, cantos de salutación, despedidas, etc., en especial sobre la formación de la cuarteta, vehículo por excelencia del canto "a lo humano" en esta región, que es la ingeniosa descomposición por motivos funcionales de las décimas tradicionales aprendidas, que se utilizan en el diálogo. En cuanto a la música el investigador afirma que emplea "melodías fijas", tradicionales, que son variantes unas de otras". En verdad esta afirmación necesita un estudio más detallado, pues los ejemplos musicales que anota: 1. Contrapunto de salutación. 2. Salutación a la imagen. 3. Contrapunto de despedida, no pueden reducirse a una fórmula general. Si examinamos, por ejemplo, el N° 1 vemos que la estrofa corresponde a una conocida fórmula de conjuro, que todavía se aplica en la medicina popular para ahuyentar ciertas enfermedades.

Falta en la musicología chilena un estudio comparativo de los ritmos empleados en las diversas provincias para cantar versos que, indudablemente, corresponden a un origen común. Ojalá pudiéramos llegar algún día a establecer este molde primitivo de las canciones.

A través de las densas e interesantes páginas de este libro el lector puede estudiar con todo detalle, en forma clara, amena y atractiva las principales fiestas de la región, principalmente el ciclo de la Cruz de Mayo, de Corpus Cristi, la Fiesta de San Pedro y de la Virgen del Carmen. A la descripción pormenorizada de cada una de ellas sigue una antología de gran valor documental. El profesor Uribe no se contenta con describir las escenas a donde lo llevó su curiosidad científica, sino que partiendo de la apariencia simpática de las cosas vistas, va más allá en sus inquietudes, adentrándose en los problemas de sus orígenes. Cada capítulo chileno está seguido por su correspondiente monogra-



fía erudita sobre la materia, en general, espigada en la literatura española y americana. Fruto de un espíritu alerta que sabe descubrir los veneros populares, este libro viene a prestar servicios de gran valor a la ciencia folklórica chilena. El material inédito es abundantísimo y va acompañado de las necesarias ilustraciones fotográficas que actualizan las fiestas y bailes y permiten las justas comparaciones con ceremonias similares en otros países. Con esta obra se cubre en materia de contrapunto una región típica de nuestro folklore que hasta el momento sólo se conocía por relaciones periodísticas, pintorescas o efímeras. En resumen, un libro de indispensable consulta para los estudiosos.

E. P. S.

*Boggs, R. S.* FOLKLORE BIBLIOGRAPHY FOR 1956. Southern folklore Quartely. Volume XXI

Como todos los años, el erudito profesor de la Universidad de Miami y uno de los más profundos conocedores del folklore americano, R. S. Boggs, nos presenta el panorama de la producción universal relativa a esta materia. Para los propósitos de esta revista, destacaremos en especial los capítulos dedicados a la Baladas, Canciones, Danzas y Música que ocupan las páginas 34 a 46. La América Latina está representada en un inciso especial que permite darse cuenta rápida de la producción relativa a la música folklórica del continente.

E. P. S.

*Mooney, Gertrude X., Ed. D.* MEXICAN FOLK DANCES FOR AMERICAN SCHOOLS. University of Miami. Hispanic-American Studies

Con este trabajo, que ha editado el profesor R. S. Boggs, se llena una sentida as-

piración que ojalá tenga imitadores en los demás países: hacer llegar a los maestros, en forma clara y didáctica, las danzas populares, en este caso, las de México en las escuelas norteamericanas. Después de unas informaciones generales sobre la danza en México, se estudian once danzas, tanto en su música como en su aspecto coreográfico, utilizando el sistema de los pasos. Los profesores norteamericanos tendrán así una compilación seria que reemplace a esos folletos pintorescos que el turista adquiere en los mercados.

E. P. S.

R E V I S T A S

MUSIQUE ET LITURGIE. (Revista Internacional de Música Religiosa) 76 bis., Rue des Saints Pères, París (VII). Esta importante publicación litúrgica cristiana ofrece en cada número artículos de interés permanente, actualidades y un valioso suplemento de partituras. Su uso es fundamental en los ambientes especializados, sobre todo en el rubro de repertorio.

*Nº 61 de enero y febrero de 1958.* Aparte de la sección de discografía y bibliografía, generalmente al día, este número trae dos interesantes artículos: "La revisión del criterio histórico dentro de la música de iglesia" y "Canto y comunión". (El primero continuará en otros números). Lo más importante, sin embargo, es el variado suplemento de partituras, nueva obras para este número, entre las que cabe destacar un "Adoramus te Christe", de Roussel, y "Dei Genitrix Virgo", de Constanzo Porta (+ 1601).

*Nº 62, de marzo-abril de 1958.* Cabe destacar un comentario a una reciente publicación de la "Asociación Italiana San-

ta Cecilia" para la música sagrada, sobre la Enciclica "Musicae Sacrae Disciplina" de Pío XII. Entre las partituras incluidas en este número, cabe destacar un "Tenebrae Factae sunt" para cuatro voces mixtas de Haydn. Entre los discos, dos nuevas grabaciones de "La Pasión según San Marcos" (en francés), y "Las Siete Palabras de Jesús en la Cruz", de Heinrich Schütz. Grabados respectivamente por el coro "L'Holande", bajo la dirección de J. Chailley, disco S. M. 33-07 (25), y por la "Akademie Kammerchor" con la Orquesta Sinfónica de Viena, bajo la dirección de F. Grossmann, disco L. D. 02 (30).

Nº 63, de mayo-junio de 1958. Trae la postergada conclusión del artículo "La revisión del criterio histórico dentro de la música de iglesia", de J. Challey. De las partituras destacamos: "Sit laus plena, sit", para cuatro voces mixtas, de Mendelssohn, y "Canto de los adioses", para cuatro voces mixtas, de J. Brodin.

MELOS. En su número del 5 de mayo de 1958, celebra los sesenta años de Heinrich Strobel, actual presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y director de esta publicación. La personalidad de Strobel se ha destacado desde hace mucho en el cargo de la "música nueva" en Europa. En este mismo número plantea a un puñado de personalidades del viejo continente una encuesta sobre el "significado y la tarea" de la SIMC. Cabe destacar las respuestas de Boulez, Seiber y Nono por lo estrechas y europeizantes, y las de Stockhausen y Giselher Klebe por su mayor funcionalidad. Entre las noticias del extranjero, el estreno de "Asesinato en el Domo", de H. Pizzetti, ocupa un lugar predominante.

El Nº 6, de junio de 1958, viene encabezado por enfoques sobre la producción italiana de Massimo Mirla y Guido Gatti. Además hay una reveladora información

de Fred K. Phieberg sobre la música electrónica italiana. De su parte dedicada al extranjero destacamos una de Kurt Pahlen sobre la última temporada de Buenos Aires, en donde se revela la anchura del movimiento transandino.

En el Nº 7-8, de julio-agosto de 1958, MELOS reproduce el discurso de Erich Kästner "Sobre la quemazón de libros durante el Tercer Reich". Se trata de una visión objetiva del problema, bajo el signo de la claridad histórica. De los artículos nos parece de mayor interés "Nueva-Música, Música Envejecida, Estilo e Idea", de Arnold Schoenberg, y "El Problema de la Nueva Música", de Béla Bartok. La más importante de las noticias, es la que comenta los últimos Festivales de la SIMC en Estrasburgo. Junto a esto hay otra información sobre el "I Festival Interamericano de Música", en Washington, destacando la sección destinada a Latinoamericana.

NEUE MUSIK, Darmstadt, 1958. La ciudad de Darmstadt, en Alemania, se ha transformado en el templo de la música contemporánea del Viejo Continente, como destaca Oliver Messiaen en un autógrafo que prologa los programas recientemente llevados a cabo por el Kranichtener Musikinstitut en septiembre último. De ellos es imposible realmente destacar una obra o un programa; todo es del máximo interés. El concierto inaugural sobre Alban Berg comportó tres partes: I, Adagio del "Concierto de Cámara", elaborado por el autor en 1924-35, para violín, clarinete y piano. II. Cuatro trozos para clarinete y piano, opus 5 (1913). Y III. "Suite Lírica", con participación de John Cage y David Tudor. Se oyeron obras de Cage, E. Brown, Morton Feldman y Christian Wolf. El tercer concierto versó sobre las últimas producciones de la música electrónica, con trabajos de Franco Evangelisti, Gottfried Michael Koenig, György Ligeti, Herbert Brün, Henry

Pousseur, André Boucourechliev, Luciano Berio y Bruno Maderna. El grupo "Incontri Musicali" de Italia ofreció su importante concurso con obras de Walter Marchetti, Franco Donatoni, Luciano Berio, Luigi Dallapiccola, Juan Hidalgo, Aldo Clementi y Bruno Maderna, con la colaboración de instrumentistas internacionales. El grupo de cámara "Domaine Musicale" de París (organizado por P. Boulez), bajo la dirección de B. Maderna, presentó obras de Michel Philippot, Weber, Gilbert Amy, Pousseur y Karlheinz Stockhausen. "Musik der Zeit", de Colonia, presentó un concierto con la participación de la "Orquesta de la Radio de Colonia", con obras de Richard Rodney Bennett, Mauricio Kagel, Luigi Nono,

Ernest Krenek y Arnold Schoenberg. Se suceden más conciertos de los que materialmente pueden oírse. Los autores jóvenes que podemos citar para evitar exceso de repeticiones son: Jannis Xertakis, Bo Nilsson, Joritsuné Masudaira, P. Boulez, Sandor Jenanitz y muchos otros, sumando un total de treinta y ocho. No cabe la menor duda de la importancia de los "Cursos de vacaciones para la Música Contemporánea", que se celebran en Darmstadt bajo los auspicios del Kranichsteiner Musikinstitut, a donde llega toda suerte de informaciones y donde no falta nuestra REVISTA MUSICAL CHILENA, cuyo aviso se destaca en sus programas entre otros de las más prestigiosas publicaciones musicales del globo.

## MUSICOLOGIA

"El *"Waino" de Jesús*". Investigación etnomusicológica de Félix Villarreal. Se trata de un estudio objetivo y metódico de una de las manifestaciones folklóricas

más resaltantes del departamento de Huanuco, Perú. Como resultado, el presente estudio puede ser considerado excelente, y un ejemplo en su género.

## PARTITURAS

De la editora Southern Music Publishing Company, Inc., New York, hemos recibido:

—"The last super". Para coro mixto de Anthony Donato. Esta composición reli-

giosa no difiere en contenido ni calidad de las homofonías predominantes en el ambiente litúrgico europeo. Moderadamente moderna, esta obra deja un sabor neobarroco.

# REVISTA DE REVISTAS

ANALES. Universidad Central del Ecuador. Tomo LXXXVII, Nº 342. La Seguridad Industrial y la Prevención de Accidentes frente al Desarrollo Económico. / El Derecho de Huelga. / El Arbitraje de Límites entre Perú y Ecuador ante el Rey de España. / Estudio de Antropología Social de los Grupos: Indígenas del Chimborazo, Marginal Negro Chota y Esmeraldas. / Plan Integral de Realización Campesina. / El Problema Social en el Ecuador. / Enfermedad y Cultura. / Ejercicio Funcional de la Farmacia como Profesión Liberal. / Deformaciones del Cuerpo de Carácter Etmico, practicadas por los Aborígenes de Ecuador. / La obra naturalista de Goethe. / Crónica Universitaria. / Cuaderno de Arte y Poesía Nº 7.

AUDIO Y MÚSICA. Año I (VI), Nº 12, (71), México. Darius Milhaud. / Alexander Brott. / La Música en Hispanoamérica. / Constantin Silvestri. / El Congreso y el Festival de CIM. / En Pocas Palabras. / Artistas en Acción. / Johanes Brahms (II). / Grabadora de Cinta en la Opera. / Cartas. / Las Asombrosas Actitudes de Wolfgang Sawallisch. / Los Mejores Discos.

BOLETÍN. Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. Año VII, Nº 6. Discurso Inaugural. / Actividades de la Juventud (cont.). / Los Museos del Mundo ensayan nuevas técnicas de Educación Artística. / Exposiciones. / Actividades de la UNESCO. / Sociedad Cubana de Filosofía. / Libros y Publicaciones. / Musicales. / Etc.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII, Nº 209, "Carmen" en el Colón. / El Fruto de una actitud Moral. / Síntesis Crítica de Conciertos. / Dos Aniversarios: Debussy-Janacek. / Concurso para Pianistas Argentinos. / Discos. / El Centenario del Nacimiento de Giacomo Puccini. / Noticias del extranjero. / Para que nos

conozcan mejor. / Anécdotas Musicales. / Bibliografía Musical.

BULLETIN SIGNALETIQUE. Vol. XII, Nº 1-Centre de Documentation du C. N. R. S. = Histoire de la Philosophie. / Métaphisique et Philosophie Général. / Ciencias Religieuses. / Théorie des Valeurs. / Morale. / Philosophie de l'Histoi-res. / Esthétique et Art. / Etc.

CRÓNICA DE LA UNESCO. Vol. IV, Nº 6. "Escuelas e instrucción para todos" en la América Latina. / La UNESCO y los acuerdos postales. / Noticias de la casa de la UNESCO. / El Proyecto Principal relativo a la Zona Arida. / Programa de Participación y Asistencia Técnica. / Noticias de los Estados Miembros y de las Comisiones Nacionales. / Colaboración con las Organizaciones no Gubernamentales. / Publicaciones. / Calendario Provincial de Conferencias, Reuniones y Seminarios.

EUTERPE. Año X, Nº 34 (Buenos Aires). La Disonancia. Agente de la Evolución de la Música. / La Nueva Generación de los Poetas Brasileños. / Música Contemporánea en el Teatro Colón. / Artes Plásticas. / Mi Soledad Rebelde (Poesía). / Cloramfenicol (cuento). / Naves de la Nostalgia (poema). / Homenaje a Puccini.

GACETA DE LA UNIVERSIDAD. Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. V, Nº 26. Ediciones sobre Constitucionalismo. / Calendario. / Breves. / Nuevas Publicaciones Universitarias. / Profesores e Investigadores de Tiempo Completo y de Medio Tiempo en la U.N.A.M. / Nuevos Profesionales. / Último número de la Universidad de México. / Radio Universidad de México.

GACETA DE LA UNIVERSIDAD. Universidad Autónoma de México. Vol. V, Nº 30.

- Mesas Redondas de la Escuela de Economía. / Calendario. / Nuevos Profesionales. / Breves. / Nuevas publicaciones Universitarias. / Teatro Estudiantil. / Radio Universidad de México. / Etc.
- MIDWEST FOLKLORE. Vol. VIII, N° 2. Indiana Universiti. The Development of Ethnographi in Slovakia. / "La Sagesse des Petits". / The Sea Crab. / Nils Lid: In Memoriam. / Books Reviews.
- MUSIC IN EDUCATION. Vol. XXII, N.os 254, 255, Londres. Arnold Dolmetsch. / Some Notes on the London G. C. E., I. / Vaughan Williams in the Classroom-I. / A little Less Egg-Headness... / Four Unison Songs. / Leaves from my Note-Book-V. / The Use of the Tape-Recorder in Schools. / Record Review. / An Opera School for Amateurs. / Melody in the percussion Band. / The Piano Teacher's Page. / Class Singing: Avoiding the Stereotyped.
- MUSIC IN EDUCATION. Vol. 22, N.os 256, 257, Londres. Like the Curate's Egg. / How to Approach Opera-I. / Vaughan Williams in the Classroom-II. / Leaves from my Note-Book-VI / O can you play the Clarinet. / A Mime to Music. / Record Review. / Library List. / The Guitar in School-I. / Percussion Playing in Infants' Schools. / Music in the New Zeland Secondary School. / Etc.
- MÚSICA. Boletín Interamericano de O.E.A. N° 5. A propósito del Pentafonismo anhemetónico. / Catálogo Cronológico Clasificado de las obras del Compositor Argentino. / Catálogo Cronológico Clasificado de las obras del compositor estadounidense. / Concursos. / Conferencias. / Discos. / Estrenos en Nueva York. / Festivales. / Joyas de la Música. / Libros. / Necrología. / Nuevas ediciones. / Premios. / Resumen de noticias de América. / Resumen de noticias de otros continentes. / Revistas. / Unión Panamericana.
- MUSIC ET LITURGIE. N° 64, Paris. Lettres, Notes et Dialogues-IV. Des Realisations de Basses Chiffrées. / La Vierge Marie dans l'Art Musical. / Misa Brevis in Honorem Sancti Dominici. / Ave Maria. / L'Ecole Diocésaine de Musique Sacrée. / Besancon. / Bibliographie. / Discographie. / Comentaire des Pièces.
- N. T. Nuestro Tiempo. Año V, N° 23. Cuba. Diego Rivera. / Música Cubana en el Primer Festival del Centro Interamericano de Música (CIDEM) celebrado en Washington. / De "Principios de Dirección". / Recuerdo a Rita Montaner. / Problemas Filosóficos de la Física Cuántica. / Dos centavos de esperanza pagados al contado. / El Teatro en Acción. / Vida de nuestro tiempo. / El cine. / Los Libros. / Mariano.
- OXFORD MUSIC BULLETIN. N° 468. Books: Harmony for the Listener. / Opera as Drama. / Hymn Tunes. / Coral Music: Cantatas E. Grieg. The Turning Year (C. Armstrong Gibbs). Songs of Trinidad. Three Mediaeval Poems. / Oxford Choral Songs. / Christmas Music. / Church Music. / Organ Music. / Solo Song. / Music for Movement. / Passing Notes. / Reviews. / Etc.
- REPERTORIO AMERICANO. Cuadros de Cultura Hispánica. Año 36, N° 1183. Tomo L. N° 3, Costa Rica. ¡Adiós, Juan Ramón! / Reflexiones sobre la Muerte. / Los otros Sentidos. / "La Carrozza di Tutti. / Hogar. / A los escritores de América. / Enrique José Varona. / Quince sonetos a León David. / Laika, nombre del año. / Nicanor, Antipoeta. / La literatura infantil.

Revista de la Biblioteca Nacional. 2ª Serie, Año VII, Nº 4. La Habana. Biblioteca Nacional José Martí. / El Libro Norteamericano. / Discurso pronunciado por el Dr. Tomás F. Puyáns Núñez. / Relación de artículos publicados por el Dr. Emeterio S. Santovenia. / Bibliografía activa del Dr. Emeterio Santovenia. / El Cincuentenario de mi primer artículo. / Testimonios. / El nuevo regañón de La Habana. / ¿Por qué me dediqué a la literatura dramática? / Un habanero ilustre. / Bibliográficas. / Etc.

REVISTA NACIONAL DE CULTURA. Nº 127, Caracas. Páginas de Rómulo Gallegos. / Aspectos del Tema de la Selva en Rómulo Gallegos y Horacio Quiroga. / Santos Luzardo. / Las Noches en el Miedo. / Hacia una interpretación de Doña Bárbara. / Entierra a tu muerto. / Tres poemas. / Renacimiento de la Soledad. / Polémica sobre representaciones dramáticas: 1775-1829. / Sobre la esencia de la poesía. / El Tabloide-II. / Otros cabos sueltos a propósito de Emilio Boggio. / El XIX Salón Oficial de Arte Venezolano. / Sección bibliográfica y de actividades culturales.

RICORDIANA. Boletín de Informaciones Musicales. Año VIII, Nº 2, Buenos Aires. A los cien años del nacimiento de Puccini. / Las últimas horas de Puccini evocadas por el Cardenal Micara. / Inauguración de la temporada en la Sala Ricordi. / Noticias locales. / De nuestro catálogo. / Concursos y Certámenes. / Ricordi en el mundo. / Necrología.

VIDA UNIVERSITARIA. Universidad de La Habana. Año IX. N.os 93-94. Comenzó el nuevo mandato de tres años el Rector Clemente Inclán. / Noticiario. / Los cubanitos. / Primera conferencia latinoamericana de Extensión Universitaria e Intercambio Cultural. / Programa de Becas de la Organización de Estados Americanos. / Otorgado el Premio "Vicente Banet Pina. / Llamamiento a los gobiernos, universidades, maestros y pueblos por el Comité Consultivo del Proyecto Principal de la UNESCO. / Actualizan definición sobre los maestros. / El Dr. Augusto Pi y Suñer, profesor "Honoris Causa" de la Universidad de La Habana. / Cuatro Doctores "Honoris Causa" de la Universidad de La Habana: cuatro ilustres personalidades extranjeras. / Un triunfo más del Decano Dr. Rogelio Arenas y sus auxiliares. / Guillermo O. T. Portela. / Magno Congreso en Madrid. / Día de Luto Municipal Americano. / Historia de una conquista. / El Museo de Tepexpan. / Concurso de novela entre escritores de lengua castellana. / Rouault. / Etc.

VOCES. Publicación de la Federación de Coros de Chile. / Año II, N.os 16, 17, 18. Radiotelefonía y Coros. / Nos escribes. / Festividades corales de la Fide. / Deseo ya cumplido. / Calendario de conciertos. / A lo largo de Chile cantaron. / IX festivales de la A.E.M. de Santiago. / VI festival de coros de Concepción. / Otro festival coral en Antofagasta. / Una cantata de Bach. / El Villancico. / Recogiendo noticias. / Congreso en Concepción.